

UNESP
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes
Departamento de Artes Cênicas

SARAH MONTEATH DOS SANTOS

**Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria
feminina no Brasil.**

São Paulo
2014.

SARAH MONTEATH DOS SANTOS

**Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria
feminina no Brasil**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Paulista: “Júlio de Mersquita Filho” UNESP, como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientadora: Prof^ª.Dr^ª.Erminia Silva.

São Paulo
2014.

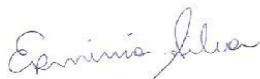
Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

S237m	<p>Santos, Sarah Monteath dos, 1984- Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil / Sarah Monteath dos Santos. - São Paulo, 2014. 180 f. ; il.</p> <p>Orientador: Prof^a Dr^a Ermínia Silva Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.</p> <p>1. Palhaços. 2. Palhaçada. 3. Circo – Palhaço – Atuação feminina. Palhaças. I. Silva, Ermínia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p>
-------	---

Sarah Monteath dos Santos

Mulheres Palhaças:
Percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil

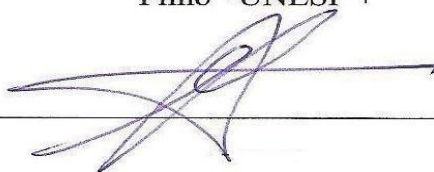
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau em Mestre em Artes Cênicas no Curso de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP, com a Área de concentração em Teatro pela seguinte banca examinadora:



Prof.^a.Dr.^a.Erminia Silva
Instituição – Orientadora



Prof.^aDr.^a.Lúcia Vieira Romano. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP +



Prof.^a.Dr.^a Elisabete Dorgam
Instituição Escola de Arte Dramática- EAD/Universidade de São Paulo-USP

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP
21 de Março de 2014.

Que diferença da mulher o homem tem?
Espera aí que eu vou dizer, meu bem
É que o homem tem cabelo no peito
Tem o queixo cabeludo
E a mulher não tem
No paraíso um dia de manhã
Adão comeu maçã, Eva também comeu
Então ficou Adão sem nada, Eva sem nada
Se Adão deu mancada, Eva também deu
Mulher tem duas pernas, tem dois braços, duas
coxas
Um nariz e uma boca e tem muita inteligência
O bicho homem também tem do mesmo jeito
Se for reparar direito tem pouquinha diferença
(*Tem pouca diferença*. Durval Vieira, por Luís
Gonzaga e Gal Costa 1984).

Às famílias:
(de sangue e de afeto) de onde vim,
(re)conheci, ao longo desta jornada,
àquelas que ainda (re)conhecerei:
Que esta pesquisa seja digna das imensas contribuições recebidas.

Ao primeiro palhaço que me mostrou o ser humano por trás da máscara, obrigada.

AGRADECIMENTOS

À Carlos, Cynthia e Raquel, por todo carinho, amor e compreensão desde sempre.

À Delma e Cícera (*in memorium*) matriarcas responsáveis pelas raízes que compuseram as famílias que se encontram em todos os meus momentos e escolhas.

À João Eduardo pelo carinho, amor e parceria compartilhados antes e ao longo desta jornada.

À Eduardo, Renata, Maria Raquel, José, Bruno e Bella por todo apoio e amizade.

À Ana Luiza, tia Hilda, Gabriel, Hildinha, Alícia, Eugênio, Bernadette, Luis Henrique, João Guilherme, Andrea, Kevin, Augusto, Alceu e Izabel por toda ajuda, amizade e cuidados em minha chegada e estadia em São Paulo.

À Syrlene Macêdo, por não ter fugido com o circo quando criança e assim alegrar o dia a dia em São Paulo.

À Erminia Silva, por aceitar orientar e amadurecer esta pesquisa, com tamanha sabedoria e paciência. Ao Emerson Merhy e Natália Silva por toda a ajuda, conversa e interesse na pesquisa.

Às contribuições maravilhosas de Ângela de Castro, Deborah Serretiello, Enne Marx, Fernando Sampaio, Guaraciaba Melhone, Hud da Rocha Camargo, Juliana de Almeida, Juliana Gontijo, Maria Aparecida F. De Almeida, Nara Menezes, Rita de Cássia Venturelli, Roger Avanzi, Regina Lopes, Silvia Leblon, Tamara Vieira, Tiche Viana, Val de Carvalho e Verônica Tamaoki, que não apenas confiaram no trabalho, como também tiveram interesse, disposição e generosidade em compartilhar seus conhecimentos, vivências e imagens para esta pesquisa.

À Ligiane Braga, Ennio Braun, Iracema Pires, Daise Alves, Mariana Gabriel e Priscila Jácomo, por contribuírem e concederem gentilmente algumas de suas imagens, profissionais e pessoais, para esta pesquisa.

Aos professores Mario Fernando Bolognesi, Elisabete Dorgam, Lúcia Romano e Daniel Marques, pelas leituras e sugestões significativas nos processos de qualificação e defesa assim como a disponibilidade em diversos outros momentos, dentro ou fora da academia.

À Júlia Porto, José Guilherme, Kleber Croccia, Aline Cravo, Silvia Guimarães, Fernando Goulart, Alan Alves, Laura Serrano, André Édipo, Ines Sagrario, Malu Donanzan, Natália Alexandrino, Júlia Viegas, André Pereira e Vinícius Lima, por compartilharem diversos momentos, trazendo um pouco de Pernambuco, Bahia, Madri, Minas Gerais e Maranhão para aquecer e divertir a difícil chegada e estadia em São Paulo.

À Ana Carolina Roman, Emerson Gomes, Patricia Neves, Alessandra Rigonato, Flávia Polati e Alexandre Henrique por toda ajuda e maravilhosas conversas.

Aos que compõem o departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”: Fabiana Collares, Angela Lunardi, Fábio Maeda, Neusa, ao corpo docente, em especial, Alexandre Luiz Mate, Marianna Monteiro, Rita Bredariolli e José Manuel, por toda paciência, disponibilidade e apoio trocas e conversas ao longo desses dois anos.

À Lilia Nemes, Celso Amâncio, Alexandre Falcão, Rodrigo Morais, Danielle Semple, Ivy Donato, Isabella Mucci, Carlos Athayde, Alan Livan, Danielle Brugh, Ivanildo Piccoli, Dirce Thomaz, Vera Cristina Athayde, Vanessa Viotti, Daniel Lopes, Giane Carneiro, Rodrigo Matheus, André Domicciano, Cris Rangel pelas conversas, grupos de discussão e diversos momentos compartilhados.

À Maria Silvia do Nascimento pela parceria, amizade, trocas e projetos.

Às pesquisadoras Elaine Nascimento, Michelle Lima e Mariana Rabelo pela generosidade, troca e interesse no estudo sobre as mulheres palhaças e comichadas femininas.

À Alice Viveiros de Castro, Gabriela Winter, Agnes Zuliani, Andrea Macera, Alessandro Aguipe e Caco Mattos pelas contribuições inestimáveis com esta pesquisa.

Aos que compõem, direta e indiretamente, o Centro de Memória do Circo: Rosa, Roberta, Paula, Reginaldo, Mariana Silva e Walter Júnior, pelo apoio inicial e contínuo à pesquisa, pela generosidade em compartilhar, através de seus documentos e eventos, o amor pelo circo.

À Júlia França, pela companhia e conversas nos eventos, à Fernando, Lílian e Daniel pelas recepções e apoio nas estadias no Rcurtas e corridas estadias no Rio de Janeiro.

À Cecília Mariz pela dedicação, interesse e apoio à esta pesquisa.

À Joana, Silvia, Lucas e Isabella Mariz, pela amizade, conversas, risos e diversos momentos compartilhados desde sempre.

À toda amizade e compreensão de Rebecka Jacques, Victor Maciel, Rany Ferraz, Patricia e Leonardo Xavier, Artur Domingues, Luciano Santos, Leonardo e Beatriz Lima, Danielle Migliolli, Carlos Villas Boas, Filipe Lira, Expedito Ferraz, Vanessa Peccorelli, Rafaela Queiroz, Carolina Leal, Taíza Nascimento, Lucas Ollyver, Cleyton Leandro, Poliana Yumi, Marcela Wanderley, Vitor Giovanni, Sophia Branco, Fábio Carvalho, Pablo Melo, Nádia Aragão, Rafael Borges, Lianna Saraiva, Ariadne Sitaro, João Penna e Laís Siqueira.

À CAPES, que permitiu a realização desta pesquisa.

RESUMO

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças: Alguns percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil**. 180 f. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, São Paulo, 2014.

Esta pesquisa tem como proposta dar visibilidade a alguns marcos históricos das atuações e criações femininas da palhaçaria no Brasil, sobretudo a partir de 1980. Para compor esta dissertação, foram realizadas entrevistas com alguns artistas, circenses ou não, sobre as suas vivências e memórias em relação às mulheres palhaças. Entende-se que estas contribuições constituem o principal referencial teórico desta pesquisa, em diálogo com diversas outras referências bibliográficas. O trabalho estrutura-se em dois momentos que são entendidos como complementares: *A comicidade feminina no circo itinerante de lona*, no qual se buscou entender o modo de organização e transmissão de saberes circenses e o porquê da ausência de atuação feminina na palhaçaria neste ambiente, e um segundo momento, intitulado *As construções femininas do palhaço pós escola de circo*, que procura apresentar atuações femininas na palhaçaria a partir do surgimento de algumas destas instituições, assim como parte do movimento de resistência enfrentado por essas artistas no universo circense.

Palavras-chave: Palhaças, Saberes circenses, Escolas de circo, Atuação feminina, Palhaçaria.

Área de conhecimento: artes **subárea:** teatro.

RESUMÉE

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Femmes clowns: des chemins historiques de la clownerie féminine au Brésil.** 180 f. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Artes, Universidade Estadual paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, São Paulo, 2014.

Cette mémoire vise montrer une partie des chemins historiques qui s’agissent du rôle des femmes clowns au Brésil depuis 1980. Pour y arriver, on a fait des interviews avec des artistes, de cirque ou non, au sujet de leurs expériences et souvenirs concernant les femmes qui jouent la clownerie. Il est entendu que ces contributions constituent le principal cadre théorique de cette dissertation, en concertation avec plusieurs d’autres références. La recherche est divisé en deux étapes qui sont compris comme complémentaires. La première, *A comicidade feminina no circo itinerante de lona*, dans lequel nous avons cherché à comprendre le mode d'organisation et de transmission des savoirs aux cirques et le pourquoi l’absence de la participation des femmes clowns dans cet environnement ainsi que des changements à la fois dans cette transmission de connaissances identifiés à la participation des femmes dans les cirques et de la société. La deuxième partie intitulée *As construções femininas do palhaço pós escola de circo*, a pour bout présenter les créations et performances des femmes qui jouent la clownerie depuis la création de certaines de ces institutions et aussi montrer quelques avis qu’elles ont rencontrées dans le cadre de leurs créations en tant que clown.

Mots-clés: Femmes clowns, Savoirs aux cirques, Les écoles de cirque, Le rôle féminin. Clownerie.

Domaines d’expertise: arts la sous-zone: théâtre.

Lista de Figuras

Figura 1-Hudi Rocha e Iracema Pires	38
Figura 2-Nhá Tica	39
Figura 3-Guaraciaba Melhone.....	40
Figura 4-Elisa Alves (Palhaço Xamego).....	41
Figura 5-Amelia Butler	44
Figura 6-Evetta.....	44
Figura 7-Annie e Valerie Fratellini	44
Figura 8-Roger Avanzi.....	47
Figura 9-Frosty Little, Lou Jacobs, Peggy Williams and Richard Fick	57
Figura 10-Registro de aula em baixo do tobogã do Pacaembu, durante a “primeira fase” do funcionamento da escola.	70
Figura 11-Rita de Cássia Venturelli	72
Figura 12-Val de Carvalho.....	74
Figura 13-Regina Lopes	75
Figura 14-Verônica Tamaoki	77
Figura 15-Verônica Tamaoki	78
Figura 16-Ângela De Castro	81
Figura 17-Vera Abbud e Deborah Serretiello em cena do espetáculo: Rapsódia de personagens extravagantes.....	85
Figura 18-Cida Almeida.....	87
Figura 19-Fernando Sampaio	92
Figura 20-As Levianas	94
Figura 21-Silvia Leblon	96

Sumário

1. INTRODUÇÃO	14
2. A COMICIDADE FEMININA NO CIRCO ITINERANTE DE LONA.	27
2.1. Sobre as mulheres artistas e circenses “de família”	29
2.2. <i>Soubrettes</i> , Caipiras e Caricatas: Breve apresentação.	36
2.3. Algumas mulheres <i>clown</i>	42
2.4. E nos circos brasileiros?	46
3. AS CONSTRUÇÕES FEMININAS DO PALHAÇO PÓS ESCOLAS DE CIRCO	51
3.1. E no Brasil?	60
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
FONTES E BIBLIOGRAFIA	106
ANEXO	113
Anexo A- Entrevista realizada com Deborah Serretiello.....	114
Anexo B- Entrevista realizada com Hudi da Rocha Camargo.....	119
Anexo C- Entrevista realizada com Guaraciaba Malhone Cavalcanti.....	122
Anexo D- Entrevista realizada com Roger Avanzi	127
Anexo E- Entrevista realizada com Rita de Cássia Venturelli.	129
Anexo F- Entrevista realizada com Verônica Tamaoki	134
Anexo G- Entrevista realizada com Val de Carvalho.	135
Anexo H- Entrevista realizada com Regina Helena Lopes.....	138
Anexo I- Entrevista realizada com Maria Aparecida F. De Almeida (Cida Almeida).....	143
Anexo J- Entrevista realizada com Fernando Sampaio	148
Anexo K- Entrevista realizada com Juliana Gontijo.....	151

Anexo L- Entrevista realizada com Silvia Leblon	152
Anexo M- Entrevista com o grupo As Levianas: Tâmara Floriano, Enne Marx, Nara Menezes e Juliana Almeida.....	156
Anexo N- Entrevista realizada com Angela de Castro	164
Anexo O- Entrevista Realizada com Tiche Viana	171

1. INTRODUÇÃO

Respeitável Público! Com vocês: Aurhelia, Bajú, Chiquinha Bozélis, Juca Pinduca , Mafalda Mafalda, Spirulina, Tan Tan, Xaveco e diversas outras mulheres palhaças presentes em nossos espetáculos! Mas, mulheres palhaças? Que novidade é esta?

O estranhamento desta introdução e ao mesmo tempo a curiosidade causados pela presença e criação de mulheres palhaças no contexto circense motivaram esta pesquisa sobre alguns percursos femininos nesta atuação. No início da investigação, algumas informações confirmaram esse espanto ou surpresa, pois se observou que no modo de organização do espetáculo circense denominado “tradicional”, (neste estudo será entendido como àquele do circo itinerante de lona, de todo o século XIX até hoje, em sua grande maioria), havia e ainda há certo consenso de que apenas os homens poderiam atuar enquanto palhaços. Desta forma, apesar da presença de algumas mulheres representando este personagem, não havia (e não há), naquela estrutura específica de organização do trabalho as construções do feminino de palhaço.

Esta pesquisa teve como proposta dar visibilidade a uma parte dos processos de construção de memórias sobre as atuações femininas na palhaçaria (conceitos a serem tratados adiante). Entende-se que no período do final da década de 1950 até a de 1970, aproximadamente, o acesso feminino a esta arte ainda era um campo a ser desvelado e, ao longo dos anos 1980, percebeu-se que esta produção tornou-se mais presente em diversos lugares, sobretudo no Brasil. Este recorte permite tratar do processo de produção de uma teatralidade circense diferenciadamente produzida do que, até então, representava o modo de organização do trabalho do circo itinerante¹.

A partir de 1980, com a constituição das escolas de circo no mundo, (particularmente no Brasil) e de novos sujeitos históricos circenses que se misturaram aos já existentes, foram

1. Em relação ao conceito de circo itinerante de lona identificou-se que o mesmo não é consenso entre os pesquisadores e circenses, assim como não o é o de nomadismo. Ao se pesquisar o modo de vida do circense, em geral percebe-se que a palavra itinerante é utilizada com mais frequência do que as definições de nômades. Destaca-se que algumas definições encontradas costumam indicar que as atividades nômades se relacionariam com povos relativos às agriculturas e sem residência fixa, como foi apontado pela banca ao longo do processo de qualificação (BOLOGNESI, 2013, informação verbal), e encontrado em outras fontes, como o Houaiss (2001, p.2024) e no dicionário *on line* de português disponível em, acesso dia 06 de Janeiro de 2014.

produzidas novas formas de teatralidade: de um lado, circenses denominados “tradicionais” ou do circo “itinerante de lona”, que se tornaram mestres/fundadores das escolas de circo; do outro, os alunos, oriundos dos mais diferentes territórios das cidades, de início São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ), depois em diversos outros estados brasileiros (Salvador (BA) e Recife (PE), entre outras). No entanto, ressalta-se que esta pesquisa, por diversas questões, temporais e financeiras, privilegiou as iniciativas das escolas da cidade paulistana, o que não quer dizer que não houve, em vários momentos, cruzamentos com fontes artísticas dos municípios carioca e recifense, por exemplo. A iniciativa da formação destas escolas caracterizou um acontecimento novo na história do circo, pois, no período compreendido entre 1950 e 1970, os saberes e fazeres só eram transmitidos pelos grupos familiares ou “sob a lona”. Com as escolas, grupos de artistas do teatro, da música, da dança, assim como não artistas, universitários ou não, vindos de diversas regiões da cidade independente de classe econômica, imediatamente se incorporaram àquele território de conhecimentos, tornando-se artistas, professores, fundadores de escolas, disseminando a linguagem circense no urbano de forma distinta daquela profissionalização identificada nos circos itinerantes de lona.

No senso comum, costuma-se denominar a produção do espetáculo circense anterior ao surgimento das escolas de circo e à constituição de grupos de artistas autônomos como “circo tradicional”. Ainda hoje essa forma de nomeação tem uma função quase sinônima ao conceito de circo itinerante de lona, que designa, nesta pesquisa, um modo de organização do trabalho distinto dos diversos processos de formação e constituição para “fora da lona” (forma “afetuosa” de se denominar o toldo, que hoje, na sua maioria, é feito de outro material).

Desta forma, é importante acentuar que quando alguns textos e pesquisadores abordam as atividades dos “circos de lona” ou tradicionais, não raro optam pelo termo itinerante ou itinerante de lona. Assim, decidiu-se pela escolha deste último conceito, não apenas pela reprodução do termo, mas por algumas das definições encontradas e por sua própria etimologia.

Foi somente a partir do início dos anos 1980 – com as primeiras iniciativas de ensino voltadas para as artes circenses em geral e para a palhaçaria em particular, ou seja, com as escolas de circo “fora da lona” –, que se observou a produção de mulheres palhaças, como foi possível perceber através dos relatos, atuações e criações de algumas alunas destas primeiras instituições no Brasil, presentes nesse trabalho.

Não se teve a pretensão de esgotar o tema da palhaçaria feminina, mas sim de recortá-lo para dar visibilidade a alguns de seus processos formativos. Parte da metodologia proposta para a realização desta pesquisa se constituiu a partir do contato com vários artistas/mestres/alunos destas escolas de circo, buscando-se observar como estes agentes estiveram envolvidos (as) nas produções das primeiras iniciativas de ensino, assim como de uma nova teatralidade circense na dramaturgia do palhaço, destacando-se, as formações e atuações femininas nesta.

Assim, a partir disso, optou-se neste trabalho por tratar dos seguintes temas: produção histórica dos artistas no circo-família, com foco principal na produção feminina e na não “permissão” das mulheres em representarem a figura do palhaço ou fazer a praça; mudanças e transformações naquele modo de organização do espetáculo com as saídas da itinerância e “fixações” das famílias nas cidades, gerando distintas formas de fazer parte das produções artísticas circenses ou não²; e, finalmente, analisou-se algumas constituições das mulheres na palhaçaria, em particular no período pós-escolas de circo, sendo as entrevistas com alunas/os das primeiras escolas, fontes privilegiadas, junto com bibliografia pesquisada.

O conceito de circo-família foi importante para entender como se dava o processo de organização do trabalho e do espetáculo no período anterior à constituição das escolas de circo e, conseqüentemente, a atuação das mulheres nesse contexto. Desta forma, foram adotadas as análises de Erminia Silva (2007) sobre os sentidos desse conceito. Para ela, ao se falar de circo e de circenses, homens ou mulheres, principalmente até a década de 1960, é necessário fazer referência a um complexo modo de organização do trabalho e da produção do circo como espetáculo, permitindo o reconhecimento da multiplicidade das produções culturais (SILVA, 2007, pp. 24-25).

Aquele modo de organização pressupunha certas características definidoras e distintivas do grupo circense além da itinerância apontada anteriormente. Destacam-se uma forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral

2. Algumas dessas produções já eram realizadas há séculos pelos circenses (como no teatro, shows, ruas, praças). Por exemplo, nos primeiros anos do século XX, com o disco e o cinema, esses artistas fizeram parte como protagonistas nessas novas formas de produções artísticas, agora como indústria (SILVA, 2007 Entre o fim dos anos 1940 e a década de 1960, vários circenses estiveram à frente de programas de rádio e TV, como por exemplo, na televisão: Walter Stuart – TV Tupi (São Paulo); Waldemar Seyssel – palhaço Arrelia (São Paulo); George Savalla Gomes – palhaço Carequinha (Rio de Janeiro); Doracy Campos – palhaço Treme-Treme (Recife). No rádio: Tito Neto na Rádio Record depois na Rádio Gazeta (São Paulo); Blota Junior na mesma Rádio Record. Durante toda produção cinematográfica até a década de 1970, há inúmeros circenses presentes como atores e/ou produtores. (Parte de pesquisa realizada por Erminia Silva quando da assessoria na constituição do livro *Circo Nerino* de Roger Avanzi e Verônica Tamaoki .

dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas abrangia todos os aspectos que envolviam aquela produção e implicavam num processo de formação/socialização/aprendizagem, que são as bases de estruturação e identidade destes grupos e, por fim, um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo (IBIDEM).

A importância deste conceito e toda sua complexidade para esta pesquisa referiram-se ao fato de que, embora as atuações e divisões de trabalho entre homens e mulheres no circo-família possibilitassem o mesmo grau de relevância para ambos (inclusive nos números de força física) (SILVA, 2009), curiosamente, nas atividades de representação do palhaço ou de “fazer a praça”, as mulheres não participavam.

Esta última atividade pressupunha (e pressupõe) um conjunto complexo de pesquisa, de um conhecimento de tudo o que envolvia a próxima cidade (também denominada “praça”), na qual o circo iria se apresentar. Não apenas aspectos como o terreno, mas também as condições climáticas, sociais, relações de produção econômica (comércio, safra, intersafra, etc.), definir e realizar campanhas propagandísticas, divulgações, entre várias outras atividades de produção. Mas, o importante aqui é que a visita do artista homem ou secretário que iria preparar “a praça” tinha como condição principal se relacionar com autoridades (civis, religiosas e de polícia) para a realização de seus espetáculos (ANDRIOLI, 2007; AVANZI; TAMAOKI, 2004; SILVA, 2009).

Interessante ressaltar que estas duas atividades específicas, – ser palhaça e fazer a praça –, exigiriam da mulher um contato direto com o público e uma exposição à qual esta ainda não desfrutava na sociedade, pelo menos até a década de 1950.

Ao se abordar algumas questões de gênero neste trabalho, referentes à palhaçaria, buscou-se não apenas o aspecto biológico de ser mulher, pois a complexidade deste assunto engloba as diversidades de aspectos e manifestações relacionadas ao gênero feminino. Sobre as atuações na palhaçaria, percebeu-se que as mudanças sociais em relação à questão do feminino, biológico ou não, sugerem algumas reflexões, que passam a ser cada vez mais presentes a partir das diversas iniciativas de eventos e festivais que surgem com o intuito de promover uma maior análise sobre estas atuações.

Pelo termo palhaçaria, não se desconhece as muitas polêmicas e discussões em torno do mesmo, em especial no que se refere à sua tradução brasileira da palavra francesa

clownerie. No entanto, admite-se que não é possível, neste estudo, se aprofundar nas diversas discussões etimológicas deste conceito, tampouco há o interesse em se criar, ou mesmo pretender “descobrir” um termo brasileiro que tenha este intuito. Entretanto, ressalta-se a importância didática deste, para buscar entender e expor o que se conhece por todo o conjunto que representa a produção desta construção cênica específica.

Em alguns momentos, este termo foi utilizado como uma forma de se produzir o palhaço a partir de alguns elementos externos: figurinos, maquiagem, nariz, gestos, palavras e gags. Mas, compreende-se que criar ou atuar como palhaço supera (mas não exclui em sua totalidade) o seu surgimento apenas a partir de elementos físicos, pois, do contrário, seria possível criar “máquinas e receitas” perfeitas para se fazer palhaçaria.

Entende-se que tanto o conceito de palhaçaria quanto o fazer-se palhaço são compostos por uma amplitude e complexidade que conduzem ao debate em torno do “estado de palhaço”. A partir de algumas fontes, é possível perceber o conceito de palhaçaria como composto por todos os elementos relacionais, sendo o texto ou técnicas suportes para sua ação.

“É claro que o fazer é importante, mas se ele não vem ancorado no ser humano, fica só o virtuosismo técnico. Acho que é isso que me chama muita atenção em um palhaço: é um ser reagente, que responde espontaneamente aos estímulos que recebe do mundo.” (Elisabete Dorgam, relato oral)³.

Sobre a definição de dramaturgia destaca-se que esta ultrapassa o limite do texto escrito e, em sua relação com a palhaçaria, foram significativas algumas análises de Robson Correa de Camargo em “A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto” In. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais* (2006).

Embora o autor não trabalhe especificamente com palhaçaria em seu artigo, o conjunto de reflexões que faz sobre a existência de diversos textos nos elementos que compõem a pantomima e o teatro feito nas barracas das feiras francesas no período anterior a Revolução Francesa, fazem várias referências não só ao que se pressupõe estar presente no conceito de palhaçaria para esta investigação, mas também a uma dramaturgia do palhaço.

3. Afirmação proferida após a apresentação de um grupo de palhaças que teve a sua formação realizada na Escola de Palhaças ministrada pela artista palhaça Andrea Macera, durante a realização do Pré-Encontro Nacional de Mulheres Palhaças ocorrido no espaço Guarda-Chuva localizado na Rua do Lavradio, São Paulo em dezembro de 2013.

A estrutura do espetáculo teatral e não apenas da pantomima e do teatro de feira, é composta de múltiplos textos internos (cenário, interpretação, luz, etc). As várias escrituras cênicas internas contidas no espetáculo do palco compõem a sua estrutura espetacular e emergem numa síntese imanente. Elas existem completas e incompletas numa relação instável. Não há presença de um texto dentro de outro, mas uma relação de afirmação e negação, de contraste, de forma e fundo, de diálogo e complementação entre os textos que ocorrem e se relacionam no espaço teatral, o texto-luz, o texto-som, o texto-gesto, o texto palavra, etc. Aliás, só interessam porque se relacionam não na sua existência particular (2006, p.7). Destaca-se que aos conjuntos texto-gesto, texto-palavra, texto-som, também identificados nas construções de uma dramaturgia do palhaço, foram acrescentados a preocupação com o ser palhaço e ao seu estado ou energia e constituíram temas de alguns debates, seminários, pesquisas acadêmicas, etc., em especial a partir das escolas de circo, que ganharam força por volta da década de 1980 no Brasil.

O reconhecimento da riqueza e complexidade desta dramaturgia torna insuficiente apresentá-la enquanto única e homogênea, correndo-se o risco de desconsiderar alguns aspectos importantes para a exposição e o entendimento do tema proposto. Objetivando-se evitar a falsa ideia de homogeneidade, esta pesquisa se utilizou dos discursos e memórias dos envolvidos sobre suas diversas produções na palhaçaria, em lugar de se analisar as constituições do feminino do personagem palhaço a partir de olhares simples e únicos.



Diversas outras questões foram suscitadas ao longo de algumas discussões sobre o circo, dentre as quais, não puderam ser ignoradas nesse estudo: por que não se tinha criações femininas na palhaçaria no modo de organização do espetáculo denominado circo-família ou “tradicional”, sendo que somente ao homem era dado o que seria ou poderia ser palhaço? Como e por que foi se constituindo esta mudança na palhaçaria?

A partir destes questionamentos foram analisadas algumas dentre as várias reflexões possíveis: no processo histórico investigado, até pelo menos a década de 1950, identificou-se que nas sociedades ocidentais e de caráter patriarcal, as mulheres demoraram a ter um reconhecimento social independente da figura masculina.

Uma das explicações encontradas sobre a atuação das mulheres na sociedade em meados do século XX foi apresentada por Perrot (2012) no final do século XIX e pareceu

pertinente quando esta afirma que as mulheres seriam, antes de tudo, vistas como uma imagem. Sobre a não exposição social feminina: “A mulher é feita de aparências [...]. Códigos bastante precisos regem suas aparições, assim como as de tal ou qual parte de seu corpo” (PERROT, 2012, p.49-50).

Observa-se que em alguns dos vários períodos históricos e contextos culturais, a preocupação com o corpo e a exposição feminina sempre esteve e está presente. O que parece ir de encontro com a constituição do palhaço, tornando a presença feminina nesta arte uma ruptura com as exigências apresentadas acima, suscitando algumas questões acerca dos debates em torno da presença da mulher. Mas, o que significa para algumas mulheres, terem a possibilidade de criar e expor seu ridículo através da palhaçaria?

A constituição da mulher palhaça está referendada em elaborações e implicações sociais, políticas e estéticas sobre as diversas atuações femininas na sociedade. Assim, até o início do século XX, esta construção cênica específica nos circos ainda era voltada para o homem e muitas mulheres para atuar nesta linguagem, apareceram escondidas sob as roupas do palhaço.

Por construções de memórias, neste estudo, distinto do que é produzido somente a partir da vivência e oralidade, por exemplo, identifica-se que estas fazem parte da base da observação de diversas fontes que as constroem ou as tem como “verdades”. Assim, as várias análises bibliográficas, diversos autores e artistas pesquisados também produzem memórias sobre fatos, acontecimentos, conceitos como circo, tradição e, no nosso caso, sobre o palhaço e suas produções (tanto no masculino quanto no feminino) Além da bibliografia, outra forma dessas construções são as fontes orais, em particular as entrevistas realizadas, memorialistas, pesquisas na internet, entre muitas outras, entendendo-se que todos os sujeitos desse estudo, inclusive a autora, são construtores de memórias.

Assim, estas que parecem apontar para o fato de que as atuações femininas na palhaçaria de certa forma iriam de encontro às exigências almejadas pela sociedade do século XIX e que começarão a ser alteradas somente a partir da metade do seguinte. Uma das possíveis hipóteses levantadas para este quadro, diz respeito ao fato de que esta construção cênica específica exige uma relação em ato com o público unida a um jogo corporal e verbal e à não exposição feminina na sociedade.

Por outro lado, a possibilidade de aparição feminina sob as roupas do palhaço, deve-se, à característica de coletividade identificada nos circos-família (SILVA, 2009), onde os integrantes, (homens, mulheres e crianças), aprendiam e realizavam todas as etapas do espetáculo circense. Apesar desta transmissão de saber coletivo, não foi identificada a proposta de que a mulher pudesse aparecer como palhaça nos circos.

Em relação tanto aos comportamentos esperados das (e pelas) mulheres naquele modo de organização do circo, quanto das cidades, sabe-se que não há uma homogeneidade de atitudes e exigências para ambas as situações. Entretanto, nos relatos de alguns circenses, memorialistas e parte da bibliografia pesquisada (GARCIA, 1976; SEYSSEL, 1977; MILITELLO, 1978; DUARTE, 1995; AVANZI; TAMAOKI, 2004; SILVA, 2009), ao mesmo tempo em que eram admirados pelas suas artes, também sofreram preconceitos dos habitantes de várias localidades em relação ao seu modo itinerante de vida e trabalho, procuravam proteger-se (e também às suas mulheres e filhas) dos olhares da cidade. Assim, não parece estranho que a mulher evitasse se relacionar diretamente com o público, sobretudo, a partir desta construção cênica específica, e ainda se encontrasse disponível para realizar os afazeres da casa e do circo.

A partir destas exposições surgiram outras questões relevantes: como se deram algumas das várias tentativas de se normatizar as regras sociais e culturais (de moral e de costumes) na sociedade brasileira, em geral para as relações dentro do ambiente circense? Como alguns processos sociais fizeram sentido para os artistas de circo em sua estrutura e organização interna do trabalho? Assim como quais seriam, ainda, as mudanças artísticas e sociais que permitiram à mulher construir a sua personagem a partir das escolas de circo na década de 1980?



Apesar de participarem deste processo de formação/ensino/aprendizagem como um todo, algumas análises de atuações femininas nos circos não questionavam as criações destas na palhaçaria. Segundo Bolognesi (2003), a presença das mulheres nos espetáculos circenses ocorria, em especial, nos números que abrangiam a sensualidade, destreza e beleza física.

Rémy (1945), por sua vez, aborda, ainda que rapidamente, alguns poucos processos, em relação às atuações masculinas, das criações femininas na palhaçaria. Importante ressaltar, ainda, que este autor escreveu sua obra em 1945, localizando-a em um contexto europeu. Desta forma, foi necessário levar em conta algumas das várias compreensões societárias da época sobre o que “podia ou não” fazer uma mulher neste período. Em algumas obras identificou-se a abordagem do cotidiano, atuações e contextos das mulheres circenses no Brasil (AVANZI; TAMAOKI, 2004), (ANDRIOLI, 2007), contribuindo para o entendimento do momento de transição no modo de organização dos circenses (SILVA, 2009).

Outras menções às atuações femininas foram encontradas em momentos que antecedem o que se reconhece como palhaçaria (ROMAIN, 1997), (VENDRAMINI, 2001), (SCALA, 2003), (TESSARI, 2004) e em algumas criações das mulheres na dramaturgia e construção desta arte nos circos brasileiros (CASTRO, 2005), ou não (RAME, Franca; FO, Dario, 2004), em diálogo com os relatos da atriz e pesquisadora **Deborah Serretiello** (ago, 2012) e da diretora e formadora **Tiche Viana** (nov, 2013).

Por se entender que esta pesquisa trata de um diálogo entre as fontes que trabalham com as construções desta linguagem artística e a bibliografia referente ao tema, decidiu-se, que as entrevistas deveriam ser realizadas tanto com circenses quanto com artistas formados pelas escolas de circo na década de 1970 e 1980⁴.

Ressalta-se que os dados extraídos de uma entrevista não são somente lembranças pessoais, mas a elaboração de algo que fez (e faz) parte do grupo social e familiar da pessoa entrevistada. É importante compreender que toda produção a partir da memória e das fontes orais refere-se a uma constituição presentificada do sujeito que “relata sua história”.

Nesse sentido, não é possível ver o relato da memória de um entrevistado/artista/aluno/mestre/formador circense como produção dicotômica entre individual e coletiva, mas sim como aspectos do mesmo sujeito, um produzindo e transformando o outro a cada momento da vivência (SILVA, 2009, p. 30).

Não é o caso de afirmar que os relatos reproduzem uma homogeneidade e que eles são a “pura” manifestação da verdade. Possuem contradições, não porque são baseados na memória, mas sim

4. Ao todo, foram realizadas 16 entrevistas entre 2011 e 2013. O levantamento bibliográfico, a lista de colaboradores, a realização de questionários e a elaboração do termo de compromisso foram realizados durante 2012 e 2013 período de duração do mestrado. Ressalta-se que uma entrevista foi realizada em 2011, enquanto aluna especial do programa de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP. As entrevistas e suas transcrições estão disponíveis em um dispositivo de mídia eletrônico, à parte do trabalho escrito.

porque são fontes, e como qualquer fonte têm que ser analisadas à luz de sua historicidade e produção (SILVA, 2009, p. 31).

Compreender, através das fontes orais, os processos de produção da teatralidade circense e do circo como um lugar no qual se conformaram saberes e práticas requer uma reflexão sobre sua historicidade, centrada em sua singularidade e nas relações de compartilhamento com outros grupos sociais inseridos no mesmo contexto (SILVA, 2009, p. 32). Assim, foi necessário também o diálogo com a memória dos circenses que vivenciaram o período de transformação do modo de organização do trabalho, constituindo-se numa nova produção de teatralidade, bem como com aqueles que participaram desse novo momento.

Desta forma, as mudanças e conquistas dos papéis femininos na sociedade, foram de fundamental importância para o entendimento da mulher na palhaçaria, constituindo, em diversos momentos, diálogos com as fontes orais e bibliográficas. Ressalta-se que não se entende a produção social e a construção do palhaço como de “mão única”, muito menos nas várias relações estabelecidas. Assim, as construções do que se denomina “funções” ou “papéis” que homens e mulheres produziram e conquistaram ao longo dos processos históricos em geral e na palhaçaria, em particular, fizeram sentido para ambos.

Esta pesquisa se divide em: Introdução; Sumário, Capítulo 1: A comicidade feminina circense no circo itinerante de lona; Capítulo 2: As construções femininas do palhaço pós-escolas de circo; Considerações e Fontes e Bibliografias.

No capítulo 1 foram apresentadas algumas das diversas construções de comicidade feminina em geral e nas produções circenses em particular. Tendo como pressuposto não só a questão artística do picadeiro, mas também toda a cadeia de produção do circo, percebeu-se a importância da participação feminina em diversas etapas dos processos de formação e educação dos artistas, sendo poucas as diferenças ou distinções dos fazeres artísticos que cabiam a cada gênero.

Também foram abordadas tanto algumas construções femininas a partir dos tipos cômicos presentes no circo, como as *clownettes*, *soubrettes*, caipiras e caricatas, quanto as identificadas em *vaudevilles*, *music halls*, cinema e teatro, buscando apontar aproximações e diferenças destas e as construções da palhaçaria. Para a composição deste momento, foram realizadas, entrevistas com os circenses **Hudi da Rocha Camargo** (Palhaço Fedegoso) e **Guaraciaba Malhone Cavalcanti** (Palhaça Cocada) (Fev., 2013), integrantes do Circo Guaraciaba, localizado em Votorantim, interior da cidade de São Paulo. Os relatos destes

artistas ajudaram a compreender alguns dos conceitos sobre as atuações e tipos cômicos femininos: *clownettes*, *soubrettes*, caipiras e caricatas. Apesar da proximidade entre as construções destas dramaturgias específicas e a arte do palhaço estes artistas afirmaram que as mulheres não protagonizavam a palhaçaria feminina.

Para finalizar o capítulo, foram apresentados os processos de mudanças no cotidiano dos circenses, tais como o envio dos seus descendentes ao “ensino formal” e a interrupção das atividades itinerantes. Completando este primeiro momento da pesquisa, realizou-se a entrevista com **Roger Avanzi** (Palhaço Picolino II), (jan., 2013). Seu relato caracteriza um momento de transição entre o cotidiano circense e o advento das escolas de circo. Instituições nas quais artistas circenses passaram a transmitir seus conhecimentos para artistas fora da lona. **Roger** foi apontado como um dos primeiros circenses a lecionar nestas instituições, ministrando aulas de palhaçaria para homens e mulheres e, assim, contribuindo para a formação de algumas das primeiras mulheres brasileiras a assumirem a construção da palhaça.

Para a construção do capítulo 2, intitulado: As construções femininas do palhaço pós-escolas de circo, foram realizadas entrevistas com artistas formados (as) pelas primeiras escolas de circo, que se tem notícia, em São Paulo: a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) e o Circo Escola Picadeiro. Além das entrevistas realizadas para este trabalho, ressalta-se, a importância de algumas concedidas e compiladas por Emanuela Helena para a sua pesquisa sobre a APAC, destacando-se os relatos de Regina Lopes Helena Lopes e Rita de Cássia Venturelli, que foram importantes para enriquecer o debate. Indica-se que as mesmas estão disponíveis na íntegra no endereço <http://academiapiolin.wordpress.com>.

Sobre esta escola, também foi consultado o acervo disponível para a pesquisa no Centro de Memória do Circo, localizado em São Paulo, do qual destacaram-se para este trabalho, os números 37, 38 e 41 do *Caderno Máscaras-Órgão oficial da APAC* (editado por Francisco Colman), que apresentavam notícias sobre surgimento, funcionamento e encerramento das atividades da Academia Piolin de Artes Circenses.

Foram entrevistadas, **Verônica Tamaoki** (ago, 2012), que depois veio a fundar a sua Escola de Circo Picolino junto com Anselmo Serrat, em Salvador (BA), **Val de Carvalho** (Palhaça Xaveco), (nov., de 2012), que atualmente ministra cursos e oficinas de palhaçaria e atua nos Doutores da Alegria. **Rita de Cássia Venturelli**, (nov., 2012) e **Regina Lopes** (junh.2013) artistas que integraram uma das primeiras turma desta escola de circo em São Paulo.

No que se refere aos artistas do Circo Escola Picadeiro, além dos que vieram da antiga Academia Piolin de Artes Circenses, tem-se alguns relatos dos oriundos da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP) e que tiveram contato com o professor italiano Francesco Zigrino: **Deborah Serrettiello** (ago. 2012), **Tiche Viana** (nov.2013), **Maria Aparecida F. de Almeida (Cida Almeida- Palhaça Chiquinha Bosélis)** (nov.201), foram algumas destas alunas. Seus relatos foram somados ao de **Fernando Sampaio** (Palhaço Padoça) (out., 2012). Embora este artista não tenha integrado a turma da EAD/USP, também participou do Circo Escola Picadeiro. O interesse em entrevistar os artistas homens **Hudi Rocha, Roger Avanzi e Fernando Sampaio** ocorreu por se considerar, ao longo deste trabalho, a importância das diversas construções e relações entre os gêneros para o surgimento posterior da palhaçaria feminina. Da mesma forma, tomou-se o cuidado para não se limitar às construções de mulheres que abordaram apenas o seu “cotidiano” em suas atuações.

Outros relatos de artistas que, por diversos motivos não frequentaram estas escolas de circo e/ ou que tiveram suas formações em momentos posteriores ao exposto, também contribuíram para um entendimento da palhaçaria feminina atualmente. As artistas e palhaças **Juliana Gontijo** (Palhaça Juca Pinduca) (out., 2012); o grupo de palhaças **As Levianas**, composto pelas artistas **Enne Marx** (Palhaça Mary Enn), **Juliana Almeida** (Palhaça Baju), **Nara Menezes** (Palhaça Aurhelia) e **Tâmara Floriano** (Palhaça Tan Tan); **Ângela de Castro** (Palhaço Souza), (dez., 2012) e **Silvia Leblon** (Palhaça Spirulina) (jun., 2013).

Outras entrevistas utilizadas em alguns momentos deste trabalho: Cristiane Paoli-Quito (concedido à pesquisadora e palhaça Mariana Rabelo Junqueira para a dissertação de mestrado desta apresentada ao departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2012, intitulada *Da Graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina*) e a entrevista concedida pelo grupo Teatro de Anônimo, (composto por João Carlos Artigos, Fábio Freitas, Maria Angélica Gomes, Shirley Britto, Regina Oliveira e Flávia Berton) à Profª. Drª. Erminia Silva e à equipe do Circonteúdo na ocasião do evento Anjos do Picadeiro, realizado na cidade do Rio de Janeiro em dezembro de 2012.

Além destes relatos, a participação e contribuição histórica com o I Festival Internacional de Palhaças do Recife-PalhaçAria, ocorrido em setembro de 2012 e a mediação no Pré-Encontro Nacional de Mulheres Palhaças, em novembro de 2013, em São Paulo, suscitaram diversos debates e diálogos que contribuíram para o aprofundamento desta pesquisa: a linguagem do palhaço enquanto agente modificador da sociedade; a construção de uma comicidade feminina na palhaçaria a partir do “cotidiano” e dos “estereótipos” na

sociedade, a possibilidade dos homens atuarem com personagens femininas nesta dramaturgia e o fortalecimento de uma rede de mulheres palhaças através da criação destes eventos específicos são alguns dos exemplos que serão apontados ao longo deste trabalho.

2. A COMICIDADE FEMININA NO CIRCO ITINERANTE DE LONA.

A importância da presença e atuação feminina nas histórias do circo pode ser identificada em várias fontes: bibliográficas, iconográficas, literárias, esculturas, pinturas, poesias, músicas, nos diversos lugares estudados (nacionais e estrangeiros), ou seja, bem como em várias formas de apresentação das construções de memórias do público.

No conceito de circo-família, Silva (2009) observa que o processo histórico de sua formação deu-se a partir da junção de uma multidão de artistas, que ocupava todos os espaços urbanos no final do século XVIII e início do XIX. Para a autora, ser artista, até pelo menos a década de 1950, implicava em dominar a multiplicidade de linguagens artísticas, ou seja, atuar, escrever, dançar, tocar, fazer acrobacias; autores, dançarinos; músicos; acrobatas (solo, aéreo, equilíbrio, predistigitação, etc.); produzir; cenógrafar; figurinistas; construtores, entre muitos outros. Todas essas funções, (inclusive adestradores, globo da morte, armar e desarmar o circo, construir seus próprios aparelhos), eram aprendidos e realizados, por homens e mulheres.

Entretanto, apesar dos vários exemplos e relatos sobre as mulheres desempenharem a quase totalidade dos números nos espetáculos circenses, no que se refere ao circo-família, duas atuações, em particular, tinham caráter eminentemente masculino: fazer a praça, que significava estabelecer relações empresariais com instituições das cidades (como prefeitura, delegacia, etc.) para cumprir obrigações burocráticas de permanência; e ser palhaça. O processo de constituição do feminino do palhaço, no Brasil, irá se manifestar a partir da segunda metade da década de 1980.

À luz das diversas conquistas e dos novos papéis femininos nas sociedades ocidentais a partir do século XX (SCOTT, 2012), (AREND, 2012) a presença e atuação das mulheres como palhaças não deveriam suscitar estranhamentos. No entanto, a conquista deste campo

artístico ainda aparece, em muitos momentos, como uma barreira a ser quebrada pelas mulheres. De acordo com a atriz e palhaça **Juliana Gontijo**⁵

O contexto mais amplo da questão do palhaço é um universo ainda muito masculino. A gente ainda está quebrando as barreiras, porque existe preconceito, sim! E eu acho que é uma batalha nossa de se impor.

Quando esta artista – integrante dos grupos Doutores da Alegria e da Cia Teatral As Graças, ambos oriundos da cidade de São Paulo –, refere-se à “batalha” feminina em se impor no campo da palhaçaria, parece apontar para o fato de que o surgimento, a atuação e a relação das mulheres nesta arte estão diretamente relacionadas com as várias lutas e conquistas femininas nas sociedades⁶.

Sobre os processos de construções da palhaçaria feminina, alguns estudos, acadêmicos ou não (FO, RAME, 2004; KASPER, 2004; CASTRO, 2005; JUNQUEIRA, 2012), estiveram presentes nos debates organizados por eventos específicos (e atuais) voltados para as atuações femininas, como por exemplo: I Encontro de Palhaças de Chapecó (Santa Catarina, RS); Esse Monte de Mulher Palhaça (Rio de Janeiro, RJ); I Festival de Palhaçaria Feminina (Recife, PE); Encontro de Palhaças de Brasília – Bienal Internacional de Palhaças (Distrito Federal, DF)⁷.

Nos exemplos acima, a questão da mulher palhaça é o fio condutor dos mesmos. Entretanto, também existem outros eventos nos quais esta atuação feminina se fez presente desde os primeiros encontros, primando pela mistura palhaços/palhaças. Apenas como exemplos, destaca-se: Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro (Rio de Janeiro, RJ), Festival Internacional de Palhaços Ri Catarina (Porto Alegre, SC), Circovolante - Encontro Internacional de Palhaços (Mariana, MG) e muitos outros Festivais de Circo espalhados pelo território brasileiro.

5. Entrevista concedida por GONTIJO, Juliana. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, outubro de 2012. Ver Anexo K, página 151.

A primeira vez que o nome dos entrevistados for mencionado, será feito um rodapé completo. A partir desta, será apenas mencionado o sobrenome em negrito.

6. Entende-se que estas buscas, disputas ou atuações femininas estiveram presentes em diversos períodos e campos de atuação: nas relações culturais/artísticas, sociais e econômicas, sobretudo no que se refere às sociedades ocidentais e, em geral, patriarcais.

7. Entende-se a importância destes eventos, mas, no momento não será possível analisá-los de maneira detalhada neste trabalho.

2.1. Sobre as mulheres artistas e circenses “de família”.

Durante o século XIX até a primeira metade do XX, a legislação vigente na maioria das sociedades patriarcais era muito restritiva às mulheres, com relação ao trabalho, autonomia, educação. Em 1916, no Brasil, uma pequena mudança com a promulgação do Código Civil, passou a conceder, com ressalvas, alguns direitos às mulheres. Entretanto, somente com a morte do marido é que estas poderiam ocupar a posição de “chefe da casa”. Após este momento, só se terá notícia de outra promulgação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) em 1943, quando foi concedida permissão para a mulher casada, trabalhar fora de casa sem a “autorização expressa do marido” (SCOTT, 2012, p.23).

Não se questiona que ao ter conquistado maior respaldo “legal” na sociedade, a presença feminina foi ampliada nos mais diversos campos do trabalho: educação, produções intelectuais, científicas ou não,- e em espaços- nas ruas, praças, movimento que passou a ser expressivo a partir da década de 1950. No entanto, o que se analisa aqui é que estas mudanças pareceram abarcar muito mais as “moças de boa família”, pois, vários grupos de mulheres não nascidas em “berço de ouro”, já eram trabalhadoras no cotidiano, como as lavadeiras, cozinheiras, rendeiras, empregadas domésticas, artistas em geral e as circenses em particular. As histórias orais, memorialistas e pesquisas estão recheadas de exemplos dos quais se sabe que inúmeras mulheres, principalmente cuja origem familiar era artística, nunca deixaram de trabalhar e sustentar suas casas e filhos (e alguns maridos). .

No que se refere às artistas do circo, destaca-se que estas também exerciam, em alguns momentos, a condição de matriarcas, além de participarem dos processos de organização do circo e do espetáculo como um todo, no qual buscavam, em conjunto com todos os outros integrantes, proteger seus circos e artistas de algumas exposições que pudessem causar atritos com a cidade. Não se pode negar que há uma forte presença moralista neste ambiente, como é possível perceber através do depoimento, da artista Linda Paz, que integrou o circo Nerino.

Armandine não gostava de me ver cantando samba rebolado, só sambacação e bolero:

- Linda, o que tu faz com uma mão desmanchas com a outra. Tu canta tão bonito, depois entras com aquele negócio do rebolado e o povo fica gritando.

- Mas, dona Armandine, o povo gosta!

Ela era maravilhosa, tenho muitas saudades. Quem mandava naquele circo era ela. Tinha o Gaetan, o Roger, o Nerino, mas quem mandava era ela (LINDA PAZ, *apud*. AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.238).

A preocupação de Armandine, apresentada por Linda Paz, tem fundamento no fato de que, apesar das múltiplas atuações e de toda a vigilância exercida pelas e sobre as mulheres⁸, de circo ou não, percebeu-se que por vezes, para além da magia que envolvia a arte circense e a população das cidades, as mulheres eram consideradas “apenas sedutoras, desavergonhadas e conquistadoras” (SILVA, 2009, p.143). Destaca-se que havia nestas relações, por parte de ambos os lados (artistas, moradores e público), um processo tenso, que deve ser entendido como decorrente do modo pelo qual os circenses se identificavam e se distinguiam relativamente aos “de fora”.

Essa tensão era permanentemente mediada pela tradição, levando o circense a elaborar o seu modo de trabalhar e o seu modo de constituir-se como família. Isso garantiu a produção e reprodução do circo-família como um espetáculo singular.

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

Apesar da constante tarefa dos circenses em “agradar”, “levar alegria” e garantir a continuidade das suas artes e saberes, não se identificou, nos circos itinerantes de lona a constituição da mulher palhaça. No que se concebe como dramaturgia do palhaço, a exposição feminina de seus corpos ridiculamente e o jogo que esta criação cênica tem com o público, aproximando-se deste quase que corporalmente, parecia mais desafiador e questionador de suas condições do que “apenas” o teatro.

Importante destacar que algumas atuações cômicas femininas existentes, embora não tenham sido denominadas de palhaças, podem contribuir, para o campo que se entende neste estudo como da palhaçaria: *clownettes*, *soubrettes*, caipiras e caricatas. A partir destes exemplos, pergunta-se: quais as características nestes processos de construções de comicidade feminina e sua relação com a palhaçaria dita “tradicional” no circo itinerante de lona?

8. Algumas destas análises podem ser encontradas em outros livros que abordam o cotidiano, tanto em relação aos circos nacionais (BARTHOLO, 1999, p.33; ANDRIOLLI, 2007, p.56; SILVA, 2007 e 2009) quanto estrangeiros (HUEY, 2012 p.43).

A abordagem histórica sobre a presença das mulheres em algumas representações artísticas, em particular teatrais e cômicas, anteriores à consolidação do espetáculo denominado circo oferecem relação com as criações circenses, posteriores a elas.



Em relação às construções dos tipos cômicos femininos identificados em períodos anteriores ao surgimento do circo como espetáculo, pode-se apontar, por exemplo, a importância da *Commedia Dell'Arte* em todas as suas inúmeras transformações do final do século XVIII até o início do XIX, para o modo de organização do circo família.

A ausência de textos e o estabelecimento de um mercado de trabalho feminino identificados nesta manifestação são aspectos importantes a serem analisados. Assim, sobre este último, Roberto Tessari, no artigo intitulado “Teatro no Renascimento Italiano”. In. *O teatro e a cidade: Lições de História do Teatro* (2004), aborda que o reconhecimento e o estabelecimento deste ofício, em particular para a mulher, ressaltou, o estranhamento causado pela aparição feminina nos teatros, manifestações artísticas, côrtes e espaços públicos. Uma vez que estes ambientes, durante muito tempo, foram campos de presença e atuação predominantemente masculinas, inclusive no que se refere aos processos de construção dos papéis femininos, a presença das mulheres acabou por tornar-se uma arma de sucesso para a difusão deste mercado proporcionado pela *Commedia Dell'Arte* (TESSARI, 2004, p.83).

Para alguns pesquisadores desta manifestação artística, como **Deborah Serretiello**⁹ esta novidade teria despertado no público novos interesses pelo espetáculo. Mario Baratto, por sua vez, na introdução do livro *A loucura de Isabella e outras Comédias da Commedia Dell'Arte*, analisa que a partir destas manifestações “os papéis femininos serão representados por mulheres, e não por rapazes fantasiados” (2003, p. 35), ressaltando que a presença feminina no espetáculo tinha um sentido maior do que se poderia supor e que estas atuações “não se limitavam apenas às questões estéticas do espetáculo (pp.32-33). O autor reforça seu argumento com as palavras de Taviani e Schino.

Até o advento das mulheres, os documentos falam de comédias exclusivamente bufonescas, baseadas nos *zanni* bergamascos, nas personagens de padrões venezianos, na tradição das farsas (...).

9. Entrevista concedida por SERRETIELLO, Deborah A. Camargo. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, agosto de 2012. Ver anexo A, página 114.

É fácil imaginar que, nesse ramo (o das comédias bufonescas), as atrizes tenham enxertado outro, aquele que caracterizava as virtuosas da conversação e do canto, o ramo em que as tradições da literatura e das artes acadêmicas se reduziam a profissão, para as mulheres educadas na difícil arte das *meretrices honestae*. A aliança entre mulheres educadas na cultura acadêmica e grupos de homens educados na cultura cômica e bufonesta era, por assim dizer, uma aliança natural, pois implicava as duas formas – visão masculina e visão feminina – do exercício mercenário da composição literária e da arte do comportamento (TAVIANI/SCHINO, *apud*. IDEM, 2003, p.35).¹⁰

Em relação a esta educação feminina apontada por Taviano e Schino é importante ressaltar que, durante muito tempo, a associação, para os “de fora”, dos artistas com a prostituição, também será herdado pelos circenses. Segundo a pesquisadora e especialista em *Commedia Dell’Arte*, **Tiche Viana**¹¹, o acesso das artistas à erudição apontada acima foi, durante muito tempo, financiada por alguns homens da nobreza, através dos prostíbulo.

Os prostíbulo dessa época eram verdadeiras casas de cultura, onde aconteciam saraus. Essas mulheres eram a cultura de uma época. Inclusive, uma famosíssima, Isabelle Andreini, que é considerada na sua época, uma das maiores poetiza, competindo dentro daquilo que era a academia de letras do período. Ela competia em jogos de improvisação de poesias, ela com homens e era a vencedora.

Tiche Viana acrescenta que após o fechamento destas casas de prostituição, algumas destas mulheres começaram a se inserir em companhias de teatro, utilizando seus conhecimentos, inclusive no que diz respeito às construções dos tipos enamorados. Em relação a estes, a artista e formadora destaca a apresentação de um amor “pensando o amor sublime da dupla romântica”, acrescentando que “isso quem traz são essas mulheres quando entram na *Commedia Dell’Arte*”. Apesar de importantes para o entendimento do contexto, os processos de construção desta dupla romântica não serão utilizados diretamente na produção posterior das palhaças. No entanto, não se pode negar que a temática romântica, aparecerá em alguns momentos como ridicularizada em algumas das construções de mulheres palhaças.

10. Na obra *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell’Arte* (SCALA, 2003, p.25), encontra-se a seguinte definição sobre a construção dos tipos masculinos: em geral, estes trabalhavam em duplas, sendo que um deles era astuto, rápido, faceto, arguto, capaz de embrulhar, decepcionar, zombar e enganar o mundo e o outro, era tolo, pateta, insensato, a ponto de não saber de que lado fica a direita ou esquerda. Scala ainda acrescenta que desde o século XVI, grupos pobres que foram expulsos do campo e engrossaram a massa de pedintes nas vilas e cidades, que falavam mal a língua da cidade e morriam de fome, tornaram-se em alvos de ironias e gozações, sendo, apelidados de *zanni* em Veneza, no final desse século. Dario Fo, por sua vez, afirma que Arlequim já seria o “resultado do incesto do *zanni* da região de Bérgamo com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa”. Independente destes personagens usarem ou não as “tradicionalistas” máscaras da *Commedia*, o modo como representavam suas “personalidades” estará presente em vários outros cômicos, que se apresentarão em outras companhias e lugares. (FO; RAME, 2004, p. 80).

11. Entrevista concedida por VIANA, Tiche. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, novembro de 2013. Ver Anexo O, página 171.

Assim, em relação aos tipos cômicos femininos na *Commedia Dell'Arte*, Baratto afirma que haveria uma proximidade destes com os masculinos. Em suas definições, o autor destaca a relação destes, masculinos e femininos, com as questões sociais e culturais na qual estavam inseridos (BARATTO, 2003, p.25-26). Neste aspecto, **Tiche Viana** acrescenta que nas construções das servas, estas “eram sempre mulheres do povo que, para se virar começam a fazer as brincadeiras com o teatro que vai se desenvolvendo e vai virando um ofício”.

Em relação à importância das atuações cômicas femininas, **Deborah Serrrettiello** afirma que eram significativos para o desenrolar da trama:

A donzela tem limitações na *Commedia*. Tem coisas que ela não pode fazer. A serva pode tudo! E ela é um dos personagens mais livres da *Commedia Dell'Arte*, porque ela sabe tudo dos patrões, dos empregados, dos enamorados... Porque as empregadas, as servas são as únicas que tem acesso aos quartos (...).

Ela tem persuasão, é sagaz, tem toda lógica feminina para chegar aonde ela quer. Enquanto os homens, eles sabem só aquilo. Não estou sendo feminista nem nada. Por exemplo: os servos [homens] não têm acesso aos quartos. Ela tem acesso ao quarto do Pantalone e da enamorada, sabe exatamente como é o patrão sem vergonha: que passa a mão nela e ela deixa, por algum motivo, interesse ou não. Ela tem esse poder. É a voz da experiência feminina. (...) Por isso que Shakespeare compõe amas que são importantíssimas na trama (...).

Sobre os processos de algumas construções femininas na *Commedia Dell'Arte*, **Tiche Viana** acrescenta que em geral “estas mulheres não usavam máscaras. Elas tinham o rosto exposto, porque isso também era uma forma de sedução da plateia dos nobres e possíveis patrocinadores” para o financiamento da companhia.

Esta discussão será encontrada e melhor explorada ao longo da dissertação de mestrado defendida por Lesley Revely dos Santos, intitulada *A Pedagogia das Máscaras por Francesco Zigrino: Uma influência no Teatro de São Paulo na década de 1980*. Nesta obra, que também apresenta o processo de formação de **Tiche Viana**, é possível identificar a menção à criação e utilização de algumas máscaras cômicas femininas: Ragonda e Pasquella.

Sobre a primeira, **Tiche Viana** explica que se aproximaria de um segundo *zanni*, ao passo que a segunda teria um caráter mais “ancestral” dentro da *Commedia Dell'Arte*. A utilização desta figura antepassada também será percebida em algumas construções de mulheres palhaças posteriores e tipos cômicos. Em relação à importância das construções dos *zanni* para alguns processos de construção da palhaçaria em geral e feminina em particular, ressalta-se a análise de **Tiche Viana**

A máscara da Ragonda é uma serva como outra qualquer, mas ela recebe um nome especial dentro da *Commedia Dell'Arte* que é a Fantasca¹². É um termo dado a uma serva mais esperta, menos romântica, mais atuante. Costumo brincar dizendo que ela é um caráter mais briguelesco, do ponto de vista da armação, mas não é tão vilã quanto o Brighella, ela não é um mau-caráter, mas é uma mulher que decide, que é justa, que normalmente está a serviço do par romântico que é a servetta. Mas, ela pode arquitetar planos e estratégias para fazer com que esse casal fique junto. Então ela tem, ela seria como uma, no caso dos *zanni*, dos servos, a gente tem o primeiro *zanni* e o segundo *zanni*. O primeiro *zanni* é o esperto e o segundo é o tolo. Então o que a gente tem aqui: Brighella e Arlequino, Brighella mais esperto, e arlequino o tolo, a gente poderia considerar Fantasca uma primeira servetta, Colombina uma segunda servetta mais tola e Ragonda uma serva mais esperta.

O uso da máscara nos processos de criação e atuação de alguns tipos cômicos identificados na *Commedia Dell'Arte*, exigia dos artistas o desenvolvimento gestual a partir de dilatações e distorções físicas, consistindo em elementos a mais de um saber teatral cada vez mais codificado (BARATTO, 2003) e uma ampliação dos gestos e das expressões corporais dos artistas.

Deborah Serretiello aponta para outro aspecto da máscara, no qual a postura e o jogo corporal dos artistas exercem importância significativa, em particular nos tipos cômicos femininos. Para a entrevistada, as criadas e amas apresentavam a mesma função e construção que as máscaras propriamente ditas dos *zanni*.

A pessoa vai estar num jogo no qual ela vai ter uma máscara própria. A serva está inserida nesta estrutura, ela tem uma postura fixa e toda movimentação que os servos têm. A única coisa que ela não tem, é a máscara propriamente dita, mas ela é uma mistura de Arlequim e Brighella

¹³

Esta contextualização acerca das atuações cômicas femininas, sem a pretensão de esgotá-los, foi estabelecida por se compreender certas heranças da *Commedia Dell'Arte* nos espetáculos circenses. Dentre estas, destacam-se, algumas representações, tanto nos teatros, quanto pelas mulheres circenses: *clownettes*, *soubrettes*, caricatas e caipiras que pouco ou quase nada foi discutido pela bibliografia. A importância em tratar destes tipos faz relação ao fato de que, apesar das diversas atuações femininas no circo, inclusive no que se refere aos processos de formação, socialização e aprendizagem dos artistas, para a maioria dos

12.A menção a esta personagem também aparece no artigo *A Commedia Dell'Arte e sua Operacionalização* (VENDRAMINI, 2001), para quem: “Fantasca, a princípio é a bronca e espantada camponesa descobrindo a cidade. Mais tarde, mudam seus trajes e suas maneiras: torna-se esperta e viva, numa evolução que se assemelha a do Arlequim. Colombina é a mais famosa das Fantescas, não usa máscaras” (p.46).

13.O termo serva é utilizado pela entrevistada, mas para um período em que a “servidão” como constituindo do chamado feudalismo, para os locais de referência, não eram mais o modo de organização de parcelas das sociedades do ocidente europeu. Por isso, foi feita a opção, no texto deste trabalho, pelo conceito de criada.

memorialistas, circenses e bibliografia encontrados, é dado uma não existência de mulheres palhaças neste ambiente.

Em paralelo, outras influências externas ao universo da lona itinerante também são apontadas em criações posteriores das mulheres palhaças. Algumas das influências identificadas nos repertórios das companhias teatrais são encontradas no conjunto denominado teatro ligeiro, que seria composto por comédias musicais, operetas, revista do ano, *vaudevilles*, *music halls* e mágicas.

Para Mencarelli (1999), a revista do ano, em suas várias formas, desenvolvidas em diversas épocas e países, pode ser definida como uma “sucessão de quadros bem distintos, a atualidade, a espetacularidade, o tom cômico satírico, a tendência a ter um fio condutor e o ritmo veloz”; o *music hall* seria um “herdeiro direto dos espetáculos das feiras e ruas dos saltimbancos”, com números circenses, em quadros dramáticos, piegas, comoventes, combinados a números de música e dança, acrobacias e apoteoses, cívicas ou mitológicas, com um enredo composto por “diversos elementos espetaculares tomados de empréstimo ao circo, às exposições de feira, ao teatro mambembe, à pantomima, à fantasia, e mesmo ao bailado operístico”; a mágica também surgiu dos “tablados das feiras e seu recurso fundamental era o dos efeitos”, com grande importância na cenografia empregada mais do que na própria história contada (p. 64). O *vaudeville* combinava “texto, mímica e música”, apresentando um enredo “brejeiro com uma sequência de equívocos e situações imprevistas” (p. 147).

Neyde Veneziano (1996), por sua vez, afirma que nas produções artísticas da primeira metade do século XX tanto nos teatros, revista, cabarés¹⁴, *music halls* e *vaudevilles*, quanto no cinema (com as chanchadas¹⁵ e as pornochanchadas¹⁶), houve uma ampliação significativa dos números cômicos femininos e com nomes de destaque no cenário do teatro brasileiro (1996, p. 43).

14. “E por apresentar tantos números diferentes é que este espetáculo se tornou um Cabaré, um espetáculo de variedades, de revista (...) Sem dúvida um dos principais trunfos deste espetáculo é que ele é um gênero atemporal. Seja pelo seu formato seja pela sua linguagem” (SILVA, 2011, p.62).

15. Este gênero, voltado para apresentar em relevo aspectos e problemas cotidianos, “tornou-se uma preferência do público brasileiro, principalmente por via do cinema, tendo o apogeu do gênero acontecido entre as décadas de 1940 e 1950” (CAMAROTTI, 2004, p. 89).

16. “Aconteceu no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980 e era o termo usado para se chamar a era das comédias de costumes com conotação sexual que antecederam ao filme pornográfico, que começou a ser exibido e produzido no Brasil em 1982 [...] O formato estabelecido por diretores e produtores das pornochanchadas trazia como temas básicos explorados com humor, picardia e tom satírico a malandragem, o adultério a frieza feminina, a impotência masculina, o travestismo, a homossexualidade masculina (passiva), o tráfico de drogas e a bissexualidade feminina.” (JÚNIOR, 2012, pp.26-27).

Estas participações femininas também contribuíram para os processos posteriores de construções da palhaçaria, uma vez que o contato com estas outras manifestações artísticas para além da lona, também se fez presente no cotidiano de algumas mulheres que, integraram as escolas de circo. Feitas tais considerações, tem-se uma breve descrição dos tipos cômicos femininos no teatro e circo até primeira metade do século XX.

2.2. *Soubrettes, Caipiras e Caricatas: Breve apresentação.*

Sobre as representações e construções das mulheres nos tipos cômicos identificados nos circos: *soubrettes*, caipiras e caricatas, tem-se que estes fizeram parte de toda uma construção cultural/artística apresentada anteriormente, da qual os circenses também eram partícipes. Em muitos momentos, a presença destes artistas foi percebida nos processos históricos de produção dos gêneros ligeiros que foram apresentados aqui¹⁷, nos quais os circenses tanto apareciam representados quanto representando.

Destaca-se ainda que a presença/influência, os cruzamentos e as trocas das linguagens artísticas no início do século XX ultrapassavam fronteiras. Neyde Veneziano (1996), em particular, informa a importância de alguns circenses para esse gênero, não só pelas questões técnicas e de “resistência física” acrobática necessária para estas atuações, mas pela “dicção, a voz, a postura, a dança, que as artes circenses contavam para que obtivessem bons resultados neste tipo e teatro” (p.50).

É preciso frisar que homens e mulheres circenses fizeram parte das construções de vários espaços e gêneros artísticos, mas estes não realizavam apenas trabalhos para “fora da lona”, tampouco eram “apenas” repetidores ou copiadores do que se fazia no teatro, mas atuavam como produtores e autores. Erminia Silva (2007)¹⁸, fornece inúmeros exemplos do trânsito das produções entre circenses, atores, atrizes e seus territórios, realizando, produzindo e encenando várias formas de representações, nas quais o feminino cômico tem destaque. O que reforça o quanto gêneros e as representações femininas não eram “exteriores” ou exclusivos de um único grupo de artistas.

Como havia entre as heranças culturais dos circenses e aquelas identificadas nas produções artísticas, locais e contemporâneas, cruzamentos ininterruptos, tanto para os gêneros apontados quanto para as produções do circo-teatro, a presença feminina nas

17 . *Vaudeville*, Revista do ano, Teatro de Revista, *music hall*, operetas, ópera bufa, entre outros.

18. Em particular ver “Catálogo de Repertório Teatral Circense”, pp. 293-339.

representações, bem como algumas formas de denominações de seus tipos seriam influenciadas e influenciariam as diversas construções cômicas femininas.

São vários os exemplos encontrados sobre a atuação de mulheres circenses exercendo muitos destes chamados tipos cômicos femininos (OLIVEIRA, 1964; SEYSSEL, 1977; TITO NETO, 1986; ANDRADE, 2010; AVANZI, TAMAOKI, 2004; CASTRO, 2005, SILVA, 2007 e 2009). Entretanto, para os objetivos desse trabalho, serão apresentados e comentados apenas alguns deles.

Em relação às *soubrettes*, destaca-se a pesquisa de José Carlos de Andrade, na qual o autor retoma, dentre as construções identificadas na *Commedia Dell'Arte*, uma característica de comicidade construída a partir da concepção de uma malícia e beleza femininas (2010, p. 151).

Andrade acrescenta que este tipo encontra-se em uma categoria opcionalmente caricata. Desta forma, é importante retomar e destacar que esta proximidade ressalta o fato de que as diversas influências artísticas identificadas nos circos não constituem etapas rígidas de atuação entre os artistas e seus personagens, no processo de construção do circo-família.

Como exemplo das diversas influências artísticas identificadas nos circos, segundo **Vendramini** (2001) a *soubrette* com o baixo cômico no qual *se* identifica a construção da Fantesca (2001, p.63)¹⁹. Sobre a apresentação e construção deste tipo no circo-família, o autor afirma:

A *soubrette*, assim como o Baixo-Cômico, veste-se em concordância com a sua ocupação profissional imaginada pelo autor da peça (...) cabe quase sempre às “*soubrettes*” o papel de criadinhas, copeiras, damas de companhia ou arrumadeiras ruidosas, bisbilhoteiras que trabalham em residência da alta burguesia (p.168).



Em relação às duplas caipiras percebeu-se que estas eram realizadas tanto por dois homens quanto por homens e mulheres. Dentre os inúmeros exemplos, destaca-se: Nhá Tica (Abigail de Almeida)²⁰, Paschoal e Dercy (Gonçalves) na *Casa de Caboclo*²¹

19. Esta construção cômica feminina foi apontada anteriormente por **Tiche Viana** ao se referir às máscaras da Ragonda, uma das servettas da *Commedia Dell'Arte*

20. Ver: REIS, Ricardo Somazz - *Histórias e Lembranças. Circo Sudan. Palavras de Neyd Alves Somazz*, publicado e disponível on line em pdf no site Circonteúdo, em

(NAMOUR,2009, p.32); os irmãos Tiolfo e Fiica, no Circo Sudan (REIS, 2009, p. 20) e **Hudi Rocha**²², que atuou com sua primeira esposa em um circo. Para este último: “Fiz dupla com a minha primeira esposa. Uma bela de uma dupla, engraçada, com aquelas emboladas, contos, cantava sério”.

Despertar o riso através do humor falado, das roupas e músicas era uma das funções destas duplas caipiras. No entanto, esta também parece ser o objetivo das construções e tipos apresentados até então e da palhaçaria em particular. Acerca da relação destas duplas e a produção do palhaço, **Hudi Rocha** (vide figura 1) aponta para algumas diferenças entre seus modos de construção, ressaltando a dificuldade que vivenciou em relação à segunda:

Eu fui palhaço até uns 14, 15 anos, depois parei. Não me adaptava. Fazia direitinho, de tanto ver todos trabalharem. (...) Quando chegava a hora, a gente entrava. (...).

Naquela época costumava se trazer humorista caipira: o baixo *clown* que a gente chamava. Que nem pintava a cara, ia na frente da cortina, ficava ali, enrolando o povo, contando piada, causos. E como eu perdi meu humorista, comecei a fazer o humorismo caipira. Entrava descalço, roupa caipira, da roça, da fazenda e me adaptei muito mesmo.

Apesar de sua caracterização e atuação nestas duplas, as mulheres, não obstante suas construções, maquiagens e estilos caipiras como é possível perceber nas imagens abaixo de Iracema Pires e Abigail de Almeida (Nhá Tica, vide figura 2), não eram, necessariamente, consideradas “baixo *clown*” ou palhaças.

Figura 1-Hudi Rocha e Iracema Pires



Fonte: acervo pessoal de Iracema Cavalcante

2010: http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2578:a-historia-do-circo-sudam&catid=150:fabricadores-de-historias&Itemid=290 – Pesquisa realizada em 16 de Janeiro de 2014.

Pesquisa realizada em 01 de Novembro de .2013, às 12h:15min.

21. Ambiente conhecido como famosa casa de espetáculos inaugurada em 1932, localizada na Praça Tiradentes, cidade do Rio de Janeiro, onde era divulgada a música regional brasileira.

22. Entrevista concedida por ROCHA, Hud. [Fev.2013]. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. Votorantim, São Paulo, 2013. arquivo. mp3. Ver Anexo B, página 119.

Figura 2-Nhá Tica



Fonte: <http://circoirmaosalmeida.blogspot.com.br/> Pesquisado em 31 de Janeiro de 2014.



Algumas construções e atuações dos tipos femininos conhecidos como caricatas, apontam que estas representavam nas “comédias ou dramas e geralmente na segunda parte do espetáculo circense” (MERITZ, *apud.* JUNQUEIRA, 2012, p.47)²³. Em relação a suas criações, Andrade (2010), afirma que estas se aproximariam muito da palhaçaria, no circo-teatro. Para ele, este tipo seria inconfundível:

(...) pois o exagero que aparece no figurino, na maquiagem, nos adereços, no gestual e na voz é a sua marca registrada. Não precisa ser necessariamente velha, desde que mantenha a mesma linha caricatural que define o tipo. A caricata, no circo teatro acabou por se tornar praticamente a versão feminina do palhaço estabelecendo com ele duplas impagáveis, criando um fenômeno de empatia com a plateia que se delicia com suas esquisitices. O mote que dá vida ao tipo de caricata é a busca de um amor sempre projetado em extremos impossíveis. Essa motivação permite à atriz um sem número de recursos como olhos que reviram, suspiros prolongados e cacoetes de todas as espécies (p.152).

Apesar da proximidade apontada, algumas diferenças significativas entre os processos de construções da palhaçaria e da caricata foram identificadas nos relatos de alguns circenses.

23. Organização característica do circo-teatro, na qual se identificava duas partes distintas do espetáculo: a primeira, de variedades, composta por números de acrobacia, equilíbrio, *shows*, entre outros; e a segunda, pela execução de peças teatrais. Entende-se que esta é uma divisão de ordem didática, que não pode ser abordada por um caráter estático ou de exclusão, pois não se nega neste trabalho, que circo, teatro e variedades tenham convivido desde sempre, presente em todas as partes do espetáculo.

Guaraciaba Melhone²⁴ (vide figura 3), por exemplo, assinala para uma relação da caricata com o texto, ao passo que na palhaçaria, os artistas teriam mais liberdade de expressão, improviso e construção.

A caricata está pronta. Tem um texto e o improviso não sai desta construção. Ao contrário da palhaça que tem que ser construída em cima do que o artista acha que pode fazer. A caricata é exagerada, mas não se pinta de palhaço. Ela é a comicidade dentro da comédia.

Figura 3-Guaraciaba Melhone



Fonte: Foto de divulgação. Fonte: Mayara Perneti. Disponível em: <<<https://www.facebook.com/circo.guaraciaba/photo>>>, acesso em 30 de janeiro de 2014.

Dentre alguns pontos expressivos de proximidade nas constituições deste tipo cômico, identificou-se o exagero. Além da relação com o texto afirmada por **Guaraciaba Melhone**, no que se refere aos processos da palhaçaria, a utilização exagerada do figurino e da maquiagem também foram apontados por alguns autores (BOLOGNESI, 2003, p. 57; ANDRIOLI, 2007, p.99), como significativos nas construções destes tipos; sendo que para Andrade (2010), tudo neste tipo específico, é voltado para o exagero.

Cabe à imaginação da atriz que vai viver a caricata encontrar os adereços necessários à composição do tipo, sempre lembrando que o que determina sua figura é o excesso e o exagero. Todo e qualquer elemento, a título de adereço que venha a fazer parte do figurino da caricata deverá ser tratado de forma especial, conferindo-lhe um tom cômico, como lhe convém (p. 174).

Nos casos de substituições no espetáculo, algumas artistas caricatas podiam atuar nas funções de palhaçaria, como relatou Castro (2005, p. 220) acerca do caso de uma das filhas de

24. Entrevista concedida por CAVALCANTI, Guaraciaba Melhone. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, fevereiro de 2013. Ver Anexo C, página 122.

João Alves (Elisa Alves, vide figura 4), do Circo Guarani, que costumava atuar como caricata nos espetáculos. Então, precisou substituir seu irmão, o palhaço do circo, às pressas, por motivos de saúde e assim permaneceu guardando segredo da cidade. A autora acrescenta que, não raro, as moças do público costumavam se apaixonar pelo palhaço do circo e, por isso, para ela, a necessidade de se manter o segredo acerca do gênero deste²⁵.

Figura 4-Elisa Alves (Palhaço Xamego)



Fonte: Acervo pessoal de Daise Alves.

Guaraciaba Melhone acrescenta em seu relato, que sua avó, também caricata, a ensinou a ser palhaça aos seis anos. Apesar deste início na palhaçaria, a artista assegurou que

25. Imagem gentilmente cedida por Daise Alves e Mariana Gabriel, respectivamente filha e neta de Elisa Alves, apontada acima por Castro que atuava como o palhaço Xamego.

“chega uma determinada idade em que não quer fazer mais”, preferindo dedicar-se às construções de caricatas e partes cômicas dos dramas e comédias do espetáculo.

No que se refere às proximidades entre os tipos cômicos caricatos, as concepções dos palhaços e as possibilidades de substituição entre caricatas e palhaços, que foram apontadas por Andrade (2010) e Castro (2005) **Guaraciaba Melhone** relata o fato de que a sua avó e tantas outras caricatas teriam sido ótimas palhaças nos circos itinerantes de lona, se assim o desejassem ou fosse permitido.

Naquela época olha quantas mulheres queriam fazer isso e não tinham espaço, o preconceito não deixava. (...) Claro, tem homem que não vai querer ser palhaço e não vai para frente, não tem aquele dom e muitas mulheres também.

(...) Quantas, na época da minha avó, da minha mãe tinham aquela vontade de fazer aquilo. Porque se fosse agora, minha avó era uma palhaça e tanto. Ela fazia as caricatas nas peças. (...) já pensou se eles deixassem? Seria uma ótima palhaça.

Em outros momentos, percebe-se que a falta de espaço apontada por **Guaraciaba Melhone** em relação às mulheres caricatas que tinham o desejo de se assumir como palhaços, afirma que, apesar das diversas funções e atuações femininas nos circos, a atuação na palhaçaria ainda era um campo masculino, ainda que não interessasse a todos, pois, alguns homens, como foi apontado acima, também não queriam ser palhaços. Muitas destas dificuldades serão compreendidas posteriormente, nas diversas metodologias voltadas para o ensino da palhaçaria, a partir das Escolas de Circo.

2.3. Algumas mulheres *clown*.

Apesar da palhaçaria, no contexto brasileiro do circo-família ter sido considerada durante muito tempo um campo de atuação masculina, foram identificadas atuações de mulheres que se assumiram como *clown* em alguns espetáculos estrangeiros, apresentando-se nos circos no final do século XIX e início do XX. Dentre estas, destacam-se, no século XIX: Amelia Butler (vide figura 5), no *Nixons's Great American Circus*, em 1858 (EUA); e, Evetta (vide figura 6), acrobata, chamada Josephine Matthews que, segundo consta no cartaz abaixo, trabalhou no *Barnum and Bailey Circus*, em 1895 (EUA), sendo anunciada por este “como a única mulher *clown*”.

Por sua vez, a artista francesa Annie Fratellini (vide figura 7), que atuou durante um tempo com seu marido Pierre Étaix e em dupla com sua filha Valerie Fratellini (vide figura 7)

como *clown*, ressalta que seu pai não considerava possível que mulheres se tornassem, ou atuassem como *clowns*, tampouco de algum artista fazê-lo antes dos 20 anos (SILVA, 2002, p.68)²⁶. Acrescenta, ainda, que o processo de construção do *clown* deveria ser um mistério para o público²⁷, não cabendo, nestes processos, uma abordagem das questões de gênero sobre este tipo específico (IBIDEM).

26. Mon père affirmait qu'il n'y avait pas de femmes clowns. Il ajoutait que l'on ne pouvait pas être clown à 20 ans, par exemple. Il fallait avoir acquis une certaine expérience. C'est vrai qu'il y a très peu de femmes clowns, et c'est bien regrettable; une femme n'est pas gênée de se montrer tendre, et cela apporte une autre dimension. Tradução livre da autora.

27. Ce qui est important, c'est de ne pas donner l'impression d'être une femme, comme pour un homme de ne pas donner l'impression d'être un homme, afin de rester ce personnage mythique, hors du temps. Tradução livre da autora. No livro não consta a data de realização da entrevista.

Figura 5-Amelia Butler



Fonte: Imagem disponível em

<<http://www.gumdropthec clown.com/index_files/page0006.htm>>. Acesso em 25 jan. 2014

Figura 6-Evetta



Fonte: Imagem disponível em

<<<http://www.etsy.com/listing/70700340/vintage-circus-poster-evetta-the-only?ref=market>>>.

Acesso em 25 jan. 2014.

Figura 7-Annie e Valerie Fratellini



Fonte: Imagem disponível em <<<http://www.clownschool.net/H1story/H1900s.htm>>>.

Acesso em 16 de Junho de 2013.

Ao longo de sua obra *Les Clowns* (1945) Tristan Rémy aponta algumas artistas que atuaram como *clown* e/ou *augusto*²⁸, com relativo sucesso em espetáculos pela Europa: Loulou Castor, filha de um famoso clown inglês e reconhecida como “a primeira” *clownette* por todo o “Canal da Mancha; Loony Olchansky, que exercia uma *clownette* cômica e atuava

28. No Brasil as construções de palhaços, assim como as construções de *zanni* na *Commedia Dell'Arte*, podem ser identificadas a partir de uma dualidade, de caráter didático, que não são estáticas. Assim: Arlequim X Brighella e Augusto X *Clown*/ Branco, se referem, muitas vezes, a um jogo. A pureza entre estes tipos não pode ser identificada nas construções brasileiras (BOLOGNESI, 2003, p.91). Em relação às suas definições, Bolognesi afirma: “No universo circense, o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o clown tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses. (...) Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de *clown* Branco, por conta de seu rosto enfarinhado.” (BOLOGNESI, 2003, p. 62); acerca do Augusto, acrescenta: “É um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rudo e indelicado. No Brasil encontra-se no termo palhaço o equivalente mais apropriado do Augusto, ainda que ele englobe outros tipos e possa, com isso, fundir-se ao *clown*” (BOLOGNESI, 2003, p.74).

em dupla com seu pai e, segundo Thetard (*apud*. REMY, 1945, p.440)²⁹ foi uma das verdadeiras *clownnettes* que já existiu. Rémy destaca, ainda, Madame Atoff de Consoli, que formava, com seu marido Atoff de Consoli um casal *clownesco* de destaque entre tantos outros cômicos do período, tornando-se reconhecida independente da figura do marido, quando este encerrou sua carreira de *clown* (REMY, 1945, p.440)³⁰. Acerca destes, o autor afirma

De seu ofício de funambulismo, Loulou mantinha a boa aparência e a distinção. Tudo nela lembrava a medida e a harmonia. Perto dela, Atoff contrastava por sua aparência magra e esquisita. Este, muito obstinado, através de algumas pesquisas conseguiu criar um divertido personagem (p.442)³¹.

O autor destaca, ainda, a atuação de Yvette Sperssadi, uma cômica integrante do trio de *clowns* do Circo Pinder. Em relação à atuação desta na palhaçaria, afirma que: “não recebia tapas, mas os dava” (REMY, 1945, p.443)³². Estes poucos exemplos de atuação feminina enquanto palhaços suscitaram alguns questionamentos no autor sobre as dificuldades da atuação neste campo. Independente dos conceitos de gênero, é possível destacar a necessidade do artista em saber exprimir um contato direto com o público e um não medo de se expor ao ridículo (IDEM, p.445)³³.

No que se refere às dificuldades em se exprimir diretamente com o público, tem-se uma contextualização com as condições femininas apresentadas anteriormente, acerca da não exposição destas além do espetáculo. Ressalta-se que estas condições não eram exclusivas do meio circense, mas do modo de organização social patriarcal como um todo.

Sobre esta ausência de medo em se expor ao ridículo, Rémy destaca, ainda, o caso da artista Gerbola, que “iniciou sua carreira muito jovem e manteve esta mesma segurança no

29. William était encore dresseur de chats, travaillant simultanément avec des rats Sa fille, lonny, faisait avec lui un numéro de clownesse comique, spécialisée, elle aussi, dans les acrobaties et les sauts périlleux. Elle fut, dit M. Henry Thétard, l’une des véritables clownesses qui aient existé. Tradução livre da autora.

30. Miss Loulou formait avec son mari, Atoff de Consoli, dit Atoff, un couple clownesque qui restera comme l’exemple d’une réussite certaine à laquelle, au moment où les comiques de cirque étaient nombreux, on ne s’attendait pas. Entreprise plus tôt, cette réussite eût bénéficié d’une curiosité qui se fût transformée bientôt en succès. Mais quand Miss Loulou fut remarquée, Atoff avait déjà terminé sa carrière d’amuseur. Tradução livre da autora.

31. Elle gardait de son métier de funambule de la prestance et de la distinction. Tout en elle rappelait la mesure et l’harmonie. Près d’elle, Atoff de Consoli contrastait par sa silhouette décharnée, d’une maigreur de disloqué. Moins enclin à la facilité, il eût, avec un peu de recherche, fait un grimacier amusant. Tradução livre da autora.

32. Malgré les facilités d’une femme à jouer les coquettes, aucune préciosité dans l’attitude et dans l’expression n’autorisait le spectateur à supposer qu’il se trouvait en présence d’une clownesse. Bien que pitre, Yvette Sperssardi ne recevait pas de gifles; elle en donnait. Tradução livre da autora.

33. Pour interpréter les entrées comiques, il faut savoir s’exprimer et les artistes de cirque ne sont pas habitués à parler en public. Crainte du ridicule certainement de la sagesse, mais le commencement de la retraite. Tradução livre da autora.

tempo em que trabalhou nos circos itinerantes de lona” (pp.445 - 446)³⁴. Outra artista apontada pelo autor que iniciou sua carreira de palhaço muito jovem diz respeito à Pagnotta:

Encontramos no circo dos quatro irmãos Fedrizzi, em “Carcassone”, uma jovem comediante de dez anos. Pagnotta, que fazia parte do espetáculo com sua família, de enorme sucesso. O diretor da trupe, Edmond, emérito saltador que tinha como hobby ser *clown*. Sob o nome de Piccolo, dava a réplica à sua filha Pagnotta. Ela animava as entradas com uma imaginação cômica que muitos demoram anos para conseguir. (...) Se a pequena Pagnotta conseguiu, porque as artistas de circo não tentariam? Quem dentre elas ocupará o espaço deixado por Miss Loulou e Yvette Spessardi? (p.446)³⁵.

2.4. E nos circos brasileiros?

Em relação ao contexto brasileiro, **Hudi Rocha** afirma o quão incomum foi a atuação feminina nos processos de criação de palhaças nos circos, ampliando seu discurso aos papéis e atuações das mulheres na sociedade.

Era só homem. Palhaço era só homem. Mulher fazer palhaço? De jeito nenhum! Como tudo naquela época era um preconceito contra a mulher. Até hoje ainda existe, mas muito pouquinho. Em todos os setores da vida tem esse preconceito. Mas com o tempo as mulheres foram dominando, foram entrando no mercado e aí, acabou-se. E tem que acabar mesmo esse preconceito. Tem muitas mulheres que são ótimos palhaços. São mesmo!

Interessante notar que, apesar da importância feminina no circo abordada anteriormente, para este artista, a noção de “machismo” parece contribuir para o entendimento sobre as poucas atuações das mulheres na palhaçaria.

Outra concepção sobre esta atuação, que não se limita às mulheres, é o fato de que, para alguns circenses o palhaço era considerado um prisioneiro dentro do circo, como afirmou **Roger Avanzi**³⁶ (vide figura 8) ao recordar-se do que lhe dissera sua mãe, Armandine Avanzi, quando ele decidiu substituir seu pai e ser o palhaço do circo. Em seu livro, o artista amplia essa discussão:

34. Cette crainte du ridicule ne se rencontre pas dans la jeunesse. La clownesse Gerbola, qui avait débuté toute jeune, conserva la même assurance pendant tout le temps qu’elle travailla dans les cirques ambulants. Tradução livre da autora.

35. Nous avons rencontré dans le cirque des quatre frères Fedrizzi, à Carcassonne, une jeune comédienne de dix ans, Pagnotta, dont on peut dire qu’elle joignait aux dons charmants d’une maturité précoce ceux d’un comique extraordinaire (...) Ce que la petite Pagnotta réussissait, pourquoi des artistes de cirque, femmes, ne le tenteraient-elles pas? Qui prendra, parmi elles, la succession ouverte par la retraite de Miss Loulou et d’Yvette Spessardi? Tradução livre da autora.

36. Entrevista concedida por AVANZI, Roger. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, Janeiro de 2013. Ver Anexo D, página 127.

Figura 8-Roger Avanzi



Fonte: Ligiane Braga.

Imagem gentilmente cedida para a realização dessa pesquisa.

Eu nunca me imaginei palhaço. Talvez por causa do teste ao qual fui submetido, e reprovado, quando criança. Mas, de certa forma eu já era palhaço, um *clown* de cara limpa, é verdade, mas já era palhaço. E o *clown* sabe o que o excêntrico sabe, está sempre ali, junto do outro. Se tanta gente aprendeu a ser palhaço vendo meu pai trabalhar, por que eu não aprenderia? Eu que estava junto dele, jogando com ele?

Mas antes como era meu costume, fui falar com minha mãe. Ela ficou apavorada.

- Não meu filho eu não quero que você faça o palhaço.

- Mas meu pai não está aguentando mais, e tenho que fazer.

- Eu não quero que você faça o palhaço! Porque o palhaço, meu filho, é o prisioneiro do circo. Se você fizer um número, quando estiver indisposto dá para tirar o número do programa e você entra na peça só para quebrar um galho. Mas se você fizer o palhaço. Nunca mais vai poder sair do picadeiro (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.259-260).

O relato acima permite perceber a presença dos processos de formação/ socialização/aprendizagem afirmados por Erminia Silva (2009), uma vez que o artista já atuava e tinha conhecimento básico da palhaçaria, a ponto de se candidatar à substituição de seu pai. **Guaraciaba Melhone**, em seu relato, afirma que sua avó a ensinou a fazer todos os números no circo, inclusive a atuar como palhaço e também parece corroborar com esta concepção.

Minha avó me ensinou. Eu tinha seis anos quando estreei no picadeiro como palhaça! Eu fazia com uma amiguinha que era dupla: Guiomar e Cocada. Eu era a Cocada e ela chamava Guiomar mesmo. A gente fazia todas as reprises

que uma criança podia fazer: “a mentira maior”, “quem comia o doce”, aquela entrada que você comia e depois jogava talco na cara. Só aquelas coisas que, claro, uma criança podia fazer. Depois eu comecei a fazer palhaça com outra amiga que tinha no circo. Minha avó era quem ensaiava todas as crianças, acrobacia também. Eu fazia palhaço e entrava na acrobacia: ela [Guiomar] fazia os truques direitos e eu fazia os truques atrapalhados. Foi aí que eu comecei.

À luz do relato feito anteriormente por Rémy sobre as jovens *clownesses* Pagnotta e Gerbola e do depoimento de **Guaraciaba Melhone** acima, a atuação das crianças na palhaçaria não é alheia à proximidade com o ridículo, ao passo que para os Fratellini, citados anteriormente, não seria possível ser palhaço aos vinte anos, por exemplo.

Este processo de formação era comum a todos os circenses independente de gênero e idade. Na narrativa acima percebe-se que, apesar de não haver com frequência a atuação de “mulheres palhaças” em alguns dos circos itinerantes de lona (circo-família) pesquisados no Brasil, muitas mulheres ensinaram e formaram diversos artistas, homens, crianças e jovens a serem palhaços³⁷, além de serem atrizes (desempenharem também papéis cômicos e integrarem toda a produção do circo como espetáculo).

Até o presente momento, esta pesquisa procurou dialogar com algumas questões sobre as atuações, importâncias e presenças das mulheres no circo-família. As abordagens acerca do cuidado em não expor os artistas, em particular as mulheres, além de suas atuações nos espetáculos, relaciona-se com o tipo de exposição corporal e verbal dos artistas, o que parecia ir de encontro com as exigências morais, sociais e éticas para com a mulher, pelo menos até a década de 1970, em várias sociedades patriarcais e ocidentais.

Acrescenta-se ainda que, no jogo do personagem palhaço, entre as várias características, destacamos a disponibilidade e a exposição ao ridículo (físico, emocional, mental, verbal, entre muitos outros), considerados comuns nas inúmeras produções artísticas. Quando se pesquisa as histórias da construção desse personagem, independente do período e do nome que se deu: (bufão, gracioso, *clown*, palhaço), etc, algumas dificuldades podem ser constituídas e identificadas em vários processos de metodologia e aprendizagem da palhaçaria feminina, que serão abordados no próximo capítulo.

Como analisado anteriormente, nos circos brasileiros, em alguns poucos momentos, as mulheres protagonizaram a palhaçaria enquanto *clowns* (geralmente em substituições de

37. Em um evento realizado pelo Centro de Memória do Circo em homenagem às mulheres circenses, identificou-se o depoimento da artista Sônia no qual, destaca-se aqui que esta afirmou ter ensinado os seus maridos a serem palhaços.

emergência). No entanto, ressalta-se que nem sempre foram bem aceitas e alguns artistas, homens, não concordavam em trabalhar com as mulheres nestas condições, preferindo a atuação destas como *clownettes*.

Em relação às diversas concepções de *clownettes*, foram identificadas algumas análises que conduziram à concepção de que esta função seria apenas uma escada, parceira ou *partner* do palhaço (CASTRO, 2005, p.220), (RUSSO *apud.* JUNQUEIRA, p. 48). Entretanto, optou-se, neste trabalho, por apresentar a importância desta atuação que não a restringia à função de coadjuvante na cena. **Hudi Rocha** acrescenta que estas artistas “preparavam tudo para o palhaço” e que tinham “umas *clownettes* muito boas, que sabiam contar história, mas que o nome acabava ficando para o palhaço”.

Em relação às atuações enquanto *clown*, **Guaraciaba Melhone**, ressalta que era difícil para seu pai atuar com uma mulher nestas condições, ainda que esta fosse sua filha. Em alguns momentos, a artista relata que atuou com seu pai pela necessidade de substituir o palhaço do circo, mas acrescenta que outros circos apresentavam em seus espetáculos duplas de palhaços constituídas por casais.

Mas meu pai não gostava, falava que se sentia mal de fazer/ trabalhar com mulher. Porque achava que as piadas, as entradas cômicas que levava não ficavam boas de fazer com mulher. Mas conheci duplas que trabalhavam. Por exemplo: o Doroz Circo de Picadeiro trabalhava com a mulher. Fazia todas as reprises, com a esposa dele, mas era muito difícil de se ver. Assim, a dupla não se desfazia, se um precisasse ir embora do circo seria outra “situação”, mas a dupla estaria assegurada por mais tempo.



Quando Rémy, aponta para uma pouca atuação da *clownette*, identificando-a como uma exceção no circo (RÉMY, 1945, p.438)³⁸, conduz também a uma reflexão sobre as dificuldades de se aprender a ser, ou atuar como palhaço, que também foram identificadas nos relatos de **Hudi Rocha**, **Guaraciaba Melhone** e **Roger Avanzi**. Ressalta-se que estas dificuldades, sobretudo metodológicas, em relação à produção desta personagem cênica específica, também foram vivenciadas nas Escolas de Circo, independente dos gêneros, no final da década de 1970.

38 . La clownesse est l'une des éléments les plus gracieux d'un spectacle de cirque avec la trapéziste et l'écuycère de panneau. La trapéziste n'est pas rare; l'écuycère de panneau l'est de plus en plus; la clownesse a toujours fait exception. Tradução livre da autora.

A partir destas novas produções, surgem diversas metodologias para o ensino da arte do palhaço e algumas artistas vão se referir a assumir o seu lado ridículo diante do cotidiano, buscando um lado mais humano e subjetivo do palhaço. Ao passo que outras se voltarão para uma questão mais social e política desta criação cênica.

Assim, no contexto das novas mudanças que foram ocorrendo e se consolidando, sobretudo em relação aos papéis femininos na sociedade a partir do século XX, identificaram-se – a partir do acesso das mulheres às diversas manifestações artísticas em geral e às artes e saberes circenses em particular –, alguns debates e práticas sobre a igualdade de direitos e as questões de gênero no Brasil e no mundo, bem como dentro do exercício das artes circenses. É sobre essa nova forma de produção dessa linguagem para “fora da lona”, a partir das Escolas que a produção do feminino do palhaço se constituiu e se consolidou, que será tratado no próximo capítulo.

Importante ressaltar que este movimento ocorreu “para fora da lona” pois até hoje a produção da palhaçaria feminina nos circos itinerantes, que não se organizam mais aos moldes do circo-família e que passaram por várias transformações em seus modelos de organização do trabalho, ainda é muito remota.

3. AS CONSTRUÇÕES FEMININAS DO PALHAÇO PÓS ESCOLAS DE CIRCO

Após apontar algumas construções e tipos cômicos femininos, em especial no que se refere ao processo histórico e modo de organização do espetáculo denominado de circo-família, pretende-se, neste segundo capítulo, analisar a formação e a produção das mulheres palhaças, em sua maioria, derivadas do surgimento de instituições específicas voltadas ao ensino das artes circenses em geral e da palhaçaria, em particular, no início do século XX, repercutindo por vários países.

O surgimento destas instituições de ensino, no Ocidente, foi identificado na antiga União Soviética³⁹, nos anos de 1920. Após a década de 1970, ganharam força em alguns países da América do Norte, América do Sul e Europa Ocidental, destacando-se, respectivamente, Estados Unidos, Brasil e França.

Na Rússia, pós Revolução de 1917, o circo foi nacionalizado, criando-se uma escola que possibilitasse a aprendizagem das artes circenses a partir de programas de ginástica. Neste contexto, o balé (GUINSBURG, 2008, p.280) e o circo foram amplamente apoiados pelos líderes da União Soviética e algumas instituições estabelecidas no estado de Moscou, em 1927. A partir dos anos 1950, o circo se tornou uma das formas de arte mais importantes e exportadas da Rússia, iniciando visitas frequentes em toda a Europa e América⁴⁰.

Mario Fernando Bolognesi, em seu texto “O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética” analisa a passagem das produções das artes do circo, gestadas durante aquele período revolucionário.

Um pequeno salto na história: com a Revolução Russa de 1917, o circo alcança um patamar diferenciado de manifestação artística. Inicialmente, as

39. Não se ignora a importância das escolas de acrobacia surgidas no Oriente, na China em particular, e seus distintos processos. Entretanto, a inviabilidade de abordá-los profundamente direcionaram esta pesquisa para algumas das instituições surgidas no Ocidente. A referência aqui ao ocidente na antiga União Soviética, refere-se em particular à Rússia e sua localização geográfica indicada pelos estudiosos como fazendo parte do continente ocidental, sendo denominada “Rússia Europeia”.

40. Fonte: <<<http://www.eurochannel.com/pt/A-historia-do-circo-Russo.html>>>. Pesquisa realizada em 07 de Julho de 2013, às 12h:26min.

ações dos artistas engajados com as vanguardas russas (na avaliação de Argan, as mais revolucionárias de todas, se não as únicas) que estavam saturados das fórmulas realistas da arte que mimetiza o real, dentre tantas revisitações de formas artísticas abolidas pela cena naturalista, da antiguidade até as feiras, passando pela Idade Média e pela *Commedia dell'arte*, também experimentaram o circo com o intuito de retirar dele todo o potencial de teatralidade possível. Nesse particular, as investidas de Maiakóvski, Meyerhold e Eisenstein, dentre outros, no universo circense, deixaram marcas significativas para o teatralismo em vigor na época revolucionária (BOLOGNESI, 2010/12, p. 14).

Análises como esta, partem do conceito de pluralidade e das várias experimentações artísticas nos distintos períodos históricos nos quais o circo esteve presente, servindo aqui como referência do rizoma⁴¹ que representou e representa os diversos fazeres e criações de homens, mulheres e crianças circenses. A partir da década de 1920, um dos vários caminhos encontrados foi a construção de uma teatralidade circense, não mais baseada “apenas” no lugar de produção dentro do circo-família. Agora, o processo de formação e aprendizagem dava início “fora da lona”, ou seja, em instituições voltadas para o ensino das artes e saberes circenses, as escolas de circo.

Marcos Francisco Nery Ferreira (2011) aponta para uma significação de formas diferenciadas que foram vivenciadas pelo circo russo e a implicação com o novo modo de organização política, bem como a relação do teatro e a produção das artes do circo.

Uma das análises do autor é o quanto no período da Revolução se deram cruzamentos, influências, transversalidades, antropofagias⁴² políticas, artísticas, poéticas e estéticas entre as linguagens teatrais e circenses, que, segundo Ferreira (2011): “aliadas ao desejo de uma poética inovadora, buscavam romper com formas artísticas que não estivessem a serviço da Revolução”. Acrescenta, ainda, a importância do retorno à teatralidade e à tradição popular nas experimentações pedagógicas para a formação do artista que deveria estar em consonância com um ideal de “novo homem”.

Nesse sentido, os anos de 1920 expõem uma prática teatral fortemente enraizada nas atividades do picadeiro, revelando uma história complexa e muito controversa a partir do resultado das experiências pré-revolucionárias e a posterior formação dos grupos teatrais de agitação e propaganda (agit-prop) com profunda base acrobática (p. 68).

41 . A utilização do termo rizoma, identificado em Deleuze e apontado por Erminia Silva neste trabalho identifica-se no sentido de que a arte circense se compõe da união de diversas artes e saberes, não sendo uma expressão artística pura.

42. Embora histórico e geograficamente contextualizado, o conceito modernista de antropofagia é utilizado nesta pesquisa por se considerar que há, entre as manifestações circenses e construções do palhaço “um diálogo constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo” (SILVA, 2009, p. 24).

Ferreira analisa que as experimentações pedagógicas antecederam a Revolução de 1917 e que, no período pós-revolucionário, os estudos de Vsévolod Emilievitch Meyerhold inseriram-se no contexto e, não por acaso, o circo, a grande paixão do encenador, exerceu uma influência significativa em toda sua trajetória artística (p. 69).

Sobre este engajamento, tanto de Meyerhold quanto de Maiakóvski (1893-1930), Ferreira identifica, nos estudos de ambos, que o primeiro afirmava uma formação completa do aluno com intuito de permiti-lo exercer a sua profissão enquanto ator-poeta-acrobata-dançarino-músico-palhaço e, ainda, torná-lo engajado politicamente (p.22). Nos estudos de Picon-Vallin, Meyerhold se voltava à formação teatral do artista, reforçando a ideia de se criar um ator livre em sua produção cênica, sendo autor de seu próprio personagem (2006, p.26).

Ferreira acrescenta que Maiakóvski se empenhou em criar uma “nova cultura corporal para o ator” por meio das técnicas circenses, buscando “desenvolver o ator acrobata, malabarista, equilibrista, dançarino, músico embutido de uma polivalência técnica como os intérpretes orientais”. Em busca de uma relação saudável entre mente e corpo, reconhece-se aí o desejo de elevar o intérprete ao patamar do “homem novo”, também engajado na luta revolucionária, assim como afirmou Maiakóvski. Em relação às novas significações destas construções circenses a partir do contexto da União Soviética tem-se, segundo Ripellino (1986), que algumas destas mudanças relacionaram-se com as diversas funções e atuações políticas do palhaço na sociedade (p.213). Dentre estas, destacam-se o figurino e as exigências almejadas a partir do período pós Revolução (RIPELLINO, 1971, p.214). Sobre algumas destas mudanças, Bolognesi (2003) acrescenta:

Os palhaços russos abandonaram as características dos ocidentais e procuraram novos caminhos, em conformidade com o novo que a época almejava. Eles colocaram os velhos estigmas da arte clownesca em um novo registro e superaram a oposição básica da comicidade circense. Após a Revolução, os palhaços russos procuraram outros caminhos para a comicidade. Essa busca levou-os ao encontro de personagens conhecidas, e Chaplin foi a principal delas. A arte clownesca associou-se à luta política, surgindo a figura do *clown-tribuno*, que participava das marchas populares ou até mesmo retiraram por completo a maquiagem característica dos palhaços (p. 80-81).

Reconhece-se ainda que o surgimento posterior de diversas linhas de trabalho e construções do palhaço, assim como os processos de criação feminina nesta, também partem destas concepções de figurino e maquiagem, características que serão abordadas posteriormente. Em relação às mulheres, não foi encontrada nenhuma menção, destaque,

questionamento ou mesmo interesse nestes estabelecimentos de ensino, sobre participações e atuações femininas na palhaçaria.

O debate de Bolognesi e Ferreira sobre como se deu o processo histórico circense e teatral antes e depois de 1917, na antiga União Soviética, é mais amplo. No entanto, interessa ressaltar que a proposta de construções de escolas formadoras de artes, em particular as circenses, o acesso feminino a estes saberes, uma nova concepção corporal e os estudos de biomecânica propostos por Meyerhold foram algumas características significativas deste período (CHAVES, 2011, p.135); (GUINSBURG, 2008, p.275); (ROPA, 2011, p.121).

A partir destas mudanças e dos diversos interesses surgidos na arte de formação do ator, entende-se que a constituição do processo de formação de uma escola de circo para “fora da lona”, foi algo novo na produção histórica da linguagem circense. Neste novo contexto o (a) interessado (a) não precisava mais se incorporar ao grupo familiar e/ou ao circo itinerante de lona para se tornar um artista.

No que tange ao contexto do Brasil, outras mudanças significativas também foram percebidas no cotidiano do circo-família. Dentre elas, destaca-se a transformação no modo de organização do trabalho e transmissão oral dos saberes e práticas para as gerações seguintes.

Desta forma, em 1925, quase que contemporaneamente aos debates que estavam ocorrendo na União Soviética, o tema relacionado ao ensino/aprendizagem dentro da própria estrutura do circo-família, já era debatido por alguns circenses brasileiros, como se pode observar em um artigo escrito por Leopoldo Martinelli (1925), sob o título “A Decadência da Arte, no Boletim Mensal da Federação Circense”. Nele, o autor afirma que “há 20 anos passados” – portanto, nos primeiros anos do século – “eram os diretores de circos os primeiros a irem com os filhos, irmãos ou discípulos para o picadeiro e ensaiavam novos números, novas dificuldades, para engrandecerem o nome do artista brasileiro”. Entretanto, continua, “hoje [1925], qual o artista que se arrisca a ensaiar um trabalho como voos, acrobacia, jôquei e outros que dependem do auxílio de alguns colegas?” Para ele, a solução de garantir a continuidade dos saberes circenses era a construção de escolas que permitissem a formação de seus artistas “nas artes e nas letras”, ou seja, este sairia formado em todos os sentidos. Deve-se reforçar que, para Martinelli, em 1925, não era possível imaginar nada que não fossem os artistas oriundos de famílias, ou seja, filhos de gente de circo que se tornariam alunos da escola de circo (p.5).

Apesar de se observar que os circenses brasileiros e também os europeus ocidentais, tinham conhecimento (e desejo) dos movimentos que estavam ocorrendo na União Soviética, em relação à valorização das artes do circo em todas as suas frentes, inclusive no que dizia respeito ao processo de formação dos artistas, será somente a partir do final da década de 1960 que o tema “escola de circo fora da lona”, irá, de fato, se tornar presente em vários países do mundo.

Quais as consequências desta instituição de ensino das artes e saberes circenses “fora da lona”? São muitas, nas quais apenas se iniciou as pesquisas das várias possibilidades, sem ainda se chegar à totalidade destas. Acrescenta-se a isto, o fato de que o fazer artístico circense atual dificilmente apresenta diferenças entre os gêneros, como acontecia no circo-família, uma vez que as construções e participações da mulher atualmente está em todos os fazeres e saberes, inclusive como palhaça. O feminino⁴³ nesta criação cômica, que não era permitido na teatralidade do circo-família, começou a mudar desde a constituição das instituições escolas de circo “fora da lona”, nas quais sua presença foi inevitável.

Além da iniciativa de ensino das artes circenses em geral e da palhaçaria em particular, a partir do contexto da Escola de Moscou apresentado acima, foram fundadas a *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College*, em 1968, nos Estados Unidos da América, fundada por Irvin Feld um dos sócios do Barnum & Bailey College (HUEY, 2012), a *L'école Nationale du Cirque* em 1974, na França, pela artista e *clown* Annie Fratellini⁴⁴ (SILVA, 2002).

Sobre estas, destaca-se que a *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College* pareceu estar mais diretamente ligada aos circos de lona, do que aquela visualizada desde a Escola de Moscou. Esta última apresentou um maior impulso a partir dos interesses teatrais e do engajamento político. Não se diminuem em absoluto a importância de ambas as iniciativas a partir de seus propósitos, mas, no que se refere aos interesses da escola americana, a necessidade de se manter e difundir as artes circenses apresentava uma característica mais voltada à empresa e ao mercado de trabalho. Interessante observar que, nesta instituição, a atuação de mulheres na arte do palhaço foi percebida em maior número do que em outras.

43. Por entender gênero como um debate complexo, ressalta-se que, neste trabalho, ao utilizar o conceito “feminino”, não se quer dizer que o pressuposto das análises neste trabalho sobre as construções da “nova” teatralidade pelo feminino, limita-se ao sentido biológico deste termo. Assim, também são entendidas no conceito de feminino, as presenças e construções de travestis, transexuais, etc.

44. Outros estabelecimentos surgiram além destes exemplos. No entanto, a pesquisa apresentará neste capítulo, as relações entre as escolas que foram apresentadas e conhecidas até o momento.

Criada por Irvin Feld na Flórida em 1968, a *Ringling Bros.* teve, como principal objetivo, preencher, aumentar ou garantir o número de artistas, em particular o de palhaços, no espetáculo. Tal impulso originou-se a partir da percepção de que grande parte de seus artistas possuía idade avançada (em torno de 60 anos⁴⁵) e da ausência de jovens preparados para substituí-los. Por esse motivo, Feld teria procurado preservar, difundir e formar novos profissionais, através desta iniciativa de ensino⁴⁶. Segundo Huey:

Dono do The Greatest Show on Earth, Feld ainda empregou a maior parte dos clowns nos Estados Unidos. A maioria deles tinha cerca de sessenta anos. Feld percebeu, que se encontrava diante da seguinte e irônica situação: “Eu sei que eles podem cair, mas poderão levantar-se novamente?” Prontamente fundou Clown College em 1968 como uma possibilidade de formar novos clowns e conseguiu persuadir os melhores e veteranos clowns para ensinar em sua “escola de bobos”, um modo de preservar e perpetuar a arte de se ensinar a palhaçaria nos circos americanos. (...) Clown College formou cerca de 1.300 homens e mulheres inexperientes nesta dramaturgia, criou uma instituição que esperava garantir a continuação e a transmissão desta arte às gerações futuras, e proveria um salto na palhaçaria e a prosperidade de diversos formatos e atuações (HUEY, 2012, p. 306).⁴⁷

Ao longo do seu texto, Huey (2012), apresenta possibilidades de mudanças nos formatos, criações e atuações posteriores da arte do palhaço. É interessante notar no trecho acima a informação de que se formou cerca de 1.300 homens e mulheres *clowns*, Mesmo que possa ser um recurso propagandístico, não deixa de ser curioso na década de 1960 já se observar a mistura de gêneros nessa produção.

Algumas fontes relativas a esta instituição de ensino testemunham o relato sobre uma aluna, Peggy Williams (vide figura 9) que se formou e atuou como *clown*. Dentre as poucas informações encontradas sobre esta artista destaca-se que esta se formou como professora de surdos pela University of Wisconsin e, a partir desta formação, passou a se interessar pela

45. As owner of The Greatest show on earth, Feld already employed a majority of the performing clowns in The United States. Most of them were at least sixty years old. He is purported to have quipped: “I know they can fall down, but can they get up again?” Feld Promptly founded Clown College in 1968 as a training facility for novice clowns and was able to persuade the best of the veteran clowns to teach at his “schools of fools”, a move designed to preserve and perpetuated the aging art of American circus clowning. Tradução livre da autora.

46. Clown College (1968-97) was created in 1968 by Irvin Feld, then co-owner of Ringling Bros. And Barnum & Bailey Circus, with help from former Ringling clown and author/illustrator Bill Ballantine, who became Clown College's second Dean. Its purpose was to bring fresh blood to The Greatest Show On Earth's Clown All et, whose few members were, at the time, seriously aging with no young clowns able or willing to replace them.

47. As owner of The Greatest Show on Earth , Feld already employed a majority of the performing clowns in the United States. Most of them were at least sixty years old. He is purported to have quipped: “I Know they can fall down, but can they get up again?” Feld promptly founded Clown College in 1968 as a training facility for novice clowns and was able to persuade the best of the veteran clowns to teach at his “school for fools”, a move designed to preserve and perpetuate the aging art of American circus clowning. (...) Clown College graduated almost 1.300 male and female fledgling clowns, created an institution that could hope to guarantee that the art of clowning would continue to be passed on to future generations, and provide a springboard for clowning to flourish in a variety of formats and performance art forms. Tradução livre da autora.

pantomima. Com o intuito de se aperfeiçoar nesta arte, cursou a *Ringling Bros. And Barnum & Bailey Clown College*, formando-se na condição de *clown* em 1970⁴⁸.

Figura 9-Frosty Little, Lou Jacobs, Peggy Williams and Richard Fick



Fonte: <http://www.worthpoint.com/blog-entry/circus-collectibles-delivered-by-mail-letterhead>. Acesso em 25.01. 2014.



Alguns anos após a criação desta escola de circo norte americana surgiu, no continente europeu, especificamente na França, a *L'école Nationale du Cirque Annie Fratellini*, criada por Annie Violette Fratellini (1932-1997), em 1974. Esta artista, oriunda de família circense tradicional, atuava na função de *augusto* com o marido Pierre Étaix, no *Cirque Pinder*⁴⁹. Posteriormente, Étaix cede seu papel de *clown* para sua filha, Valerie Fratellini, que passa a formar com sua mãe, uma das primeiras duplas de mulheres a protagonizarem esta dramaturgia (SILVA, G. 2002, p.65; LEVY, 1997, p.121).

Sobre o ensino das artes circenses nesta iniciativa, em particular a do palhaço, Valerie Fratellini ressalta que para a escola francesa, este personagem seria assexuado, fora do tempo

48. Peggy Williams graduates from Ringling Brothers Clown College in 1970 (...)She wasn't a wife of a clown either, but a woman in her own right. Peggy did no clowning as a child and didn't intend to become a clown. She had graduated from the University of Wisconsin as a teacher of the deaf. While learning how to talk to deaf people, she became interested in pantomime at the clown college. That's how Peggy got hooked on clowning and she's been with the Ringling show ever since. Peggy is a white-face clown. Ver: <<<http://www.worthpoint.com/blog-entry/circus-collectibles-delivered-by-mail-letterhead>>>, acesso em 12 de Dezembro de 2013 às 20h:59min.

49. Circo de origem inglesa, criado pelos irmãos William e George Pinder. Apaixonados pela arte do circo, estes irmãos não tinham relação com famílias circenses. O circo é montado durante o inverno de 1853/1854, chega e se fixa na França em 1904. Fonte disponível em: <<<http://cirquepinder.com/content/20-historique-du-cirque.>>> Tradução livre da autora.

(FRATELLINI, *apud* SILVA, G. 2002, p. 68). Sobre esta concepção, a artista acrescenta, em seu artigo: “Ça mange quoi un clown? Soliloque d’un dinosaure” (2002) uma diferença entre seus processos de construção do *clown*, revelando, inclusive, que em alguns momentos, ao atuar com esta construção cênica, tinha vergonha de apresentar o seu gênero feminino. Em suas palavras, afirma:

O Clown é assexuado, para atingir o ápice de seu mistério, escreve minha mãe. Eu concordo: não existe um clown mulher ou homem. Há clown e pronto. Mas quando começamos a trabalhar, eu não parava de esconder meu gênero feminino como fazia minha mãe. Tinha vergonha de ser mulher (p. 111)⁵⁰.

Ainda em relação ao ensino das artes do circo em sua escola, Valerie Fratellini acrescenta a busca e presença tanto de rapazes quanto de moças, seja como trapezistas, seja como *clowns*. No entanto, acrescenta, adiante, a importância de se iniciar a arte do palhaço a partir da acrobacia, em especial pela utilidade de se saber cair em cena e servir-se de seu corpo, estando mais à vontade com ele (SILVA, 2002, p.69)⁵¹.

No que se refere ao ensino da palhaçaria, é comum a transmissão das técnicas e do desenvolvimento corporal do artista. Importante ressaltar que para alguns artistas e circenses, tanto os chamados tradicionais quanto os ditos contemporâneos, o aprendizado da arte do palhaço também passa por uma questão de dom pessoal, ao passo que para outros, este saber específico parece abarcar construções, técnicas e o aprimoramento corporal do artista mencionados anteriormente. Valerie Fratellini, por sua vez, discorda que os processos existentes para a concepção do *clown* passam por uma intuição ou dom, afirmando, ainda, que esta função exige um preparo específico, no qual o indivíduo envolvido cenicamente nesta arte acaba por consagrar toda a sua vida (FRATELLINI, 2002, p.111)⁵².

50. Le clown est asexué, pour aller au bout de son mystère, a écrit ma mère. Je suis d'accord: il n'y a pas un clown femme ou homme. Il y a le clown, point. Mais quand on a commencé à travailler, je n'ai eu de cesse de cacher ma féminité comme le faisait ma mère. J'avais honte d'être femme. Tradução livre da autora.

51. À L'École du cirque, on compte autant de filles qui veulent soit devenir trapézistes, soit clowns. Peut-être faut-il voir là une sorte de contagion. Je dis toujours à mes élèves: pour être clown un jour, il convient d'abord d'apprendre l'acrobatie. IL faut savoir retomber sur ses pieds et sur son derrière! Il est utile de savoir se servir de son corps, d'être bien dans sa peau. Tradução livre da autora.

52. Annie disait qu'on naît clown et, pourtant, qu'il faut y consacrer sa vie. Je suis d'accord en partie seulement. Oui, Annie est née clown et elle était clown dans la vie. Mais on ne naît pas clown. On le devient. Mais comment ? Comment on devient comique? Je n'en sais rien. Bien sûr, ça s'apprend, mais au bout de combien d'années? Tradução livre da autora.

Para Huey (2012), esta atuação apresenta diariamente as frustrações e ações cotidianas de homens e mulheres (p.302)⁵³, retomando-se aqui o fato de que as dificuldades e metodologias relativas à palhaçaria não se limitam apenas às questões de gênero.

Na constituição de escolas de circo, observa-se que na década de 1920, na Rússia, a questão do gênero do palhaço é pouco ou quase nada colocada, pelo menos na bibliografia que nos chega. Na experiência da América do Norte, algumas propagandas tentam mostrar que em seus espetáculos tem-se “a primeira mulher *clown*”, mas nesta questão do gênero não é explicitado se houve ou não algum debate. Por outro lado, não deixa de ser interessante, no trabalho de Huey (2012) quando este apresenta a informação de que o *Clown College* “formou cerca de 1.300 homens e mulheres inexperientes nesta arte” (p.306)⁵⁴. Embora não se tenha a proporcionalidade ou a existência de debates e/ou tensões nesses processos, ambos os sexos são apontados como os que passaram pela formação da arte do palhaço nesta instituição.

Estas diversas propostas de constituição das Escolas de Circo, bem como metodologias, iniciativas e concepções em torno da palhaçaria, em particular europeia (Rússia e França) e norte-americana (EUA), como acontece no campo artístico em qualquer frente, se espalharam, influenciaram, contribuíram e repercutiram em alguns projetos semelhantes no Brasil.

Ao mesmo tempo, em terras brasileiras, as escolas estrangeiras, tiveram contribuições, foram/e também influenciaram os diversos modos culturais dos fazedores das artes do circo, dentre estas, a do palhaço. Importante frisar que estes processos de ensino e aprendizagem, apesar de possuírem intuítos semelhantes, constituíram-se em processos distintos daquelas primeiras instituições. Sobretudo em relação às metodologias no sentido de interseções particulares, com marcas culturais específicas, como por exemplo, a produção do circo-teatro, no Brasil, que produziu distintas formações do palhaço no circo itinerante de lona e que também estará presente nos processos de composição e constituição das escolas de circo por aqui.

53. Clown routines took note of that new image, reflecting everyday deeds and frustrations of working men and women. Tradução livre da autora.

54. Clown College graduated almost 1.300 male and female fledgling clowns. Tradução livre da autora.

3.1. E no Brasil?

A partir das décadas de 1960/70, a produção do espetáculo circense e o próprio artista também passaram por transformações significativas no Brasil. O retrato deste quadro é, precisamente, a mudança nos processos de transmissão das artes e dos saberes às gerações seguintes. A forma da produção da linguagem circense para dentro do circo-família sempre esteve em sinergia com as produções societárias onde estava implicado, sendo notável como os circenses foram incorporando novas formas de valorização ou valoração nas sociedades que só seriam “atingidas” a partir da formação escolar, nos limites de uma “instituição educacional”. Essa formação seria diferenciada dos processos de transmissões orais nas formações como sapateiros, benzedeiras, parteiras, indígenas e, no caso dos circenses tudo isso não passou ileso. Assim, a alegação de que o saber produzido na intuição era o “verdadeiro” conhecimento, pois não se baseava na memória e sim no “científico”, portador de método pedagógico, “não aleatório”, tinha na sua essência a perspectiva de mudança “radical” de projetos de vida, profissional, etc. (SILVA, 2009; BEISIEGEL, 1984) de grupos populacionais que deveriam partir dos bancos escolares, desconhecendo que os modelos de transmissão de saberes tradicionais eram também “pedagogias”.

No aspecto dos movimentos societários e com relação aos processos educacionais (não entender isso como ocorrido apenas no Brasil), em algumas famílias no circo colocou-se a exigência de uma educação “formal” para seus filhos. O processo se deu nas décadas de 1930 a 1950, mas veio a se consolidar e adquirir sentido para os grupos familiares circenses, posteriormente nos anos 1970.

Todo esse processo, que restringiu a produção do saber à instituição escolar, estava alicerçado, também, na ampliação do número de escolas públicas nos municípios. Entretanto, ao mesmo tempo em que houve aumento das escolas públicas no Brasil a partir de 1930 (BEISIEGEL, 1984), este não foi acompanhado por legislação que “obrigasse” a aceitar filhos de itinerantes, como os circenses⁵⁵. Este caráter itinerante e a rotina escolar do chamado ensino formal pareciam não dialogar muito (SILVA, 2009, p.162), fato que conduziu alguns

55. Segundo Erminia Silva só com a Lei nº 301, de 13.07.1948, foi instituído que as escolas tinham obrigatoriedade de receber filhos de gente de circo. Entretanto, isso não significa que até hoje as famílias consigam, com tranquilidade matricular seus filhos nas escolas regulares.

artistas a se “fixarem” nas cidades. Mas, quando da impossibilidade de em interromperem suas viagens, muitos encaminhavam seus filhos, em idade escolar, para morar com familiares ou conhecidos que residissem nas cidades (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.296, SILVA, 2009).

Assim que a Ronita completou idade escolar foi morar com os avós maternos em São Paulo, para que pudesse estudar. Não como eu e sua mãe, de cidade em cidade, com professor particular ou curso por correspondência, mas num colégio fixo. Logo depois, foi a vez do Pissingo. Só a Roseli, que ainda não tinha idade para frequentar a escola, ficou conosco. A família reunia-se apenas nas férias escolares.

Eu e Anita queríamos que eles se formassem, tivessem um diploma que lhes possibilitasse uma vida melhor do que a que o circo estava nos oferecendo. Meus filhos eram talentosos, se tivessem ficado no circo teriam se tornado bons artistas. A Ronita sempre foi muito afinada e tocava bem acordeão. A Roseli fazia bola, o Pissingo foi durante um tempo o Marcelino do *Marcelino Pão e Vinho*. Mas não se desenvolveram na arte porque nós não incentivamos. Nesse período, a grande maioria das famílias circenses assim procedeu (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.296).

A intenção de retirar seus filhos do processo de aprendizagem debaixo da lona também foi compartilhada por outras famílias circenses. Esse movimento não aconteceu a um só tempo: algumas crianças ainda aprenderam a ser artistas e trabalharam como tal, na maioria, em famílias que só decidiram deixar a vida circense pelos idos dos anos 1970. Entre os que o fizeram antes, na década de 1950, houve uma maior radicalidade, a ponto do artista Barry Charles Silva afirmar, quando perguntado pela pesquisadora e filha Erminia Silva: “Não queríamos que vocês aprendessem nada no circo, porque depois não conseguiríamos tirá-los de lá” (*apud* SILVA, 2009, p.26).

Esta decisão foi pautada, muitas vezes, como uma etapa necessária para a garantia de um futuro melhor às gerações seguintes e, ainda, como uma oportunidade para que este pudesse ajudar financeiramente a família (BARTHOLLO, 1999, pp. 42-43).

É importante ressaltar que muitos dos artistas, ao se fixarem nas cidades, continuaram a trabalhar em diversos circos itinerantes que por ali passavam, assim como em *shows*, programas de rádio, televisão, teatros (de vários gêneros), parques de diversão, festivais circenses, etc. (SILVA, 2009; ANDRIOLI, 2007, pp.65; 73; 88).

Além das dificuldades em relação à itinerância e ao ensino formal, foram apontadas, em alguns momentos, as relações do circo com estas diversas produções e, em particular com a televisão, que ora aparece como harmoniosa para alguns - como é o caso da família

Queirolo, que resolveu fixar residência na cidade de Curitiba (ANDRIOLI, 2007, pp.73; 85)-; ora aparece turbulenta, como é o caso de Huey (2012). Este afirma que vários circos foram obrigados a baixar suas lonas, tanto pelo processo de “suburbanização” quanto “pelo advento da televisão, que trouxe entretenimento direto aos lares americanos” (p.305)⁵⁶. Logo, para a maioria dos circenses e memorialistas, o meio televisivo representou o grande vilão entre as “causas” apontadas para a “decadência” do circo.

As questões em torno da formação infantil, numa perspectiva distinta da carreira artística, são bastante relevantes, sendo descritas muitas vezes, como causas da “decadência e fim” do circo. A “saída”, o “abandono” ou a interrupção das transmissões e saberes circenses às novas gerações, que seriam portadoras e transmissoras destes, foram os motivos do declínio circense, no entender de Dirce Militello (1978), de família tradicional e que se tornou membro do Sindicato dos Artistas de São Paulo.

Mas, para além destas, muitas outras questões e dificuldades aparecem, como a falta de apoio governamental para os que permaneciam itinerantes. Ao narrar um encontro com Ney Braga, Ministro da Educação, em 1978, Ruy Bartholo (1999) fala das dificuldades e condições adversas com relação ao cotidiano circense, o que tornava esta atividade cada vez mais difícil de ser exercida.

-Quais as atuais dificuldades do circo?-indagara-me ele.

-Todas as que se possa imaginar e também algumas que possam parecer inimagináveis. Nós, do circo, não existimos. Nunca tivemos nada. Não existe um local próprio para a montagem dos circos, o que se constitui em nossa principal necessidade. Em todas as cidades existem jardins, praças, estádios, praças de esporte, mas não existe um local específico para os circos. A profissão de artista, por sua vez, não é reconhecida. Aliás, não só o artista de circo, tão importante na vida social nacional, mas também os artistas de televisão, os radialistas, os técnicos e demais profissionais ligados à arte. O empresário circense é também um artista. E tem de ser assim; caso contrário, como conseguirá sobreviver? A família destes empresários, seus filhos, suas esposas, todos têm [sic], de uma forma ou de outra, de se dedicar às artes.

E, enquanto eu explicava nossa situação, expunha nossas dificuldades, sentia que, naquele momento, estava falando em nome de todo o circo brasileiro, pois conhecia o assunto bem de perto. Afinal, eu nascera e me criara dentro de um circo, e nossas histórias, minha e do circo, se misturavam, se fundiam (pp.129-130).

56. Earlier that year, several smaller circuses had been forced to close, falling victim to the suburbanization that was pushing circus grounds farther away from urban centers and to the new medium of television that was bringing entertainment directly into American homes. Tradução livre da autora.

Outras dificuldades apontadas pelo memorialista se referem às questões de segurança, que também tiveram impacto na diminuição da procura pelo circo enquanto entretenimento principal. Neste caso, destaca-se o trágico acidente do Gran-Circo Norte-Americano, em Niterói, 1960. Além disso, somam-se motivos: o pouco ou quase nenhum incentivo governamental⁵⁷, a desistência de artistas e contratados em seguir com o circo (pp.64; 84; 85; 92; 115), a ausência de terrenos nas cidades grandes e as condições precárias, que foram cruciais para a limitação e às vezes até o impedimento das movimentações dos circenses. A partir de tais situações, somadas às que foram apresentadas anteriormente, percebe-se um contexto no qual, cada vez mais, os artistas passaram a fazer um movimento contrário à itinerância, fixando-se nas cidades grandes.

Por outro lado, Bartholo ressalta que a migração do circo para as pequenas cidades do interior se apresentou como uma opção interessante para muitos dos artistas e circos de pequeno porte que resolveram permanecer itinerantes (p.125). Portanto, é importante frisar que apesar de poucos recursos, a atuação de alguns circos de lona que não se fixaram, ainda é presente nas periferias e nas pequenas cidades⁵⁸.

A partir de situações semelhantes, algumas concepções reproduzidas ainda hoje conduzem às afirmações de que o “circo acabou, morreu, está morrendo, etc.”. No entanto, deve-se atentar que a alteração ocorrida em uma das diversas formas de se fazer circo, tanto no seu formato, quanto na sua quantidade, não significou o seu fim, ao contrário. Pela sua característica rizomática, a linguagem circense sempre se transforma e produz novos caminhos de criação.

As mudanças ocorridas no modo de organização do circo, particularmente no ensino/aprendizagem foram, aos poucos, consolidando a ideia de se montar uma escola de circo no Brasil, a proposta que estava presente nos debates, análises e ações de várias pessoas

57. Somente a partir de 1975, no antigo SNT – Serviço Nacional do Teatro e depois INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas, atual Funarte, instituiu-se uma Assessoria de Circo; no início dos anos 1980 houve a inauguração da Escola Nacional de Circo. Mas, a Assessoria, em termos de circos itinerantes, não tinha critérios de definição de editais, verbas, orçamentos. Só a partir de 2003, com o governo Lula, é que a Coordenação de Circo passou a ter um representante pelos circenses; constituiu-se edital para o Prêmio Estímulo ao Circo, entre outros programas. Além disso, nesse governo o Ministério da Cultura incluiu o circo entre uma das modalidades das Artes Cênicas.

58. Acrescenta-se ainda que a itinerância, antes nacional, nos últimos 30 anos gerou uma chamada “regionalização dos circos”. Em relação ao Brasil, esta situação conduziu à diversas construções que hoje fazem referência ao “circo do sudeste”, “circo do norte”, “circo do nordeste”. Às vezes são focalizados ainda mais como “o circo de São Paulo” ou “o circo do Rio de Janeiro”.

envolvidas direta ou indiretamente com o cotidiano dos circos de lona ou com famílias circenses, na ativa ou não.

Importante ressaltar que não foram obstáculos para o surgimento destas instituições de ensino a continuação dos circos itinerantes de lonas (mesmo em menor escala), nem, principalmente, as mudanças significativas em algumas atuações e construções, como foi o caso, por exemplo, do campo da formação de artistas palhaços.

O que esteve presente nos debates, sobre a constituição de uma proposta de escola de circo no Brasil, passou por uma série de discussões e diálogos sobre as diversas formas possíveis de se montar uma escola de circo. Nestas movimentações, principalmente políticas, estavam envolvidos profissionais que não artistas de circo, e aqui cabe destacar dois deles: Júlio Amaral de Oliveira (jornalista pesquisador, autor de textos sobre circo), e Miroel Silveira, diretor, crítico, professor universitário. Juntos na segunda metade dos anos 1970, a dupla realizou várias discussões, encontros, etc., na defesa de várias questões levantadas pelos circenses. Para alguns, os debates e disputas, em particular com relação à construção de uma escola de circo na esfera governamental, era pouco resolutiva. Segundo **Roger Avanzi**: “Arrelia, Piolin, Carequinha, queriam fazer uma Escola, mas não conseguiam. O governo não se movimentava, „por isso“, „por aquilo“ (...). Muitos artistas que ficaram desempregados tinham o desejo de ensinar o que faziam”.

O final dos anos 1970, em especial quando as famílias circenses deixaram de ser itinerantes e começaram a se fixar nas cidades, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, foi um período no qual se iniciou e se recuperou alguns debates e formulações de significados sobre estas iniciativas e sobre o que significava ensinar circo fora dos grupos familiares “sob a lona”.



Apesar do pouco incentivo governamental e a partir das condições vivenciadas pelos circenses e dos movimentos principiaados em diversos países, artistas, oriundos do circo-família, o chamado circo tradicional, iniciaram um movimento de constituição do ensino das artes circenses no Brasil, no final da década de 1970 e início de 1980, para “fora da lona”, fundando as primeiras escolas de circo. Foram elas: Academia Piolin de Artes Circenses (SP), Circo Escola Picadeiro (SP) e Escola Nacional de Circo (RJ).

O advento destas escolas de circo no mundo, assim como no Brasil, é fato realmente novo na história desta arte. Como foi abordado, a mudança dos saberes, “nas escolas permanentes que eram os circos itinerantes” (SILVA, 2009), para o ensino a partir das escolas, permitiu a visualização de mudanças significativas na estrutura e construções posteriores.

Ao mesmo tempo em que os debates estavam ocorrendo na Europa e nos EUA teve-se a primeira experiência brasileira de escola de circo, na cidade de São Paulo, em 1978: A Academia Piolin de Artes Circenses – APAC, em São Paulo. Essa movimentação circense era simultânea também no Rio de Janeiro e resultou, em 1982, na criação da Escola Nacional do Circo – ENC, no Rio de Janeiro. É interessante notar que ambas as iniciativas foram dos circenses de lona ou itinerantes aliadas à parcerias institucionais e governamentais.

Durante o processo de criação, abertura e fechamento da APAC em 1983 e da ENC que também passou por fechamentos e reaberturas (em particular durante o governo Collor)⁵⁹, outras propostas de espaços voltados para o ensino das artes circenses ocorreram; contudo, ao contrário destas, foram iniciativas de natureza não governamentais. Na cidade de São Paulo, em 1984, num terreno na Avenida Cidade Jardim, fundava-se a primeira escola de circo de iniciativa privada – a Circo Escola Picadeiro, em SP, coordenada por José Wilson de Moura Leite, de tradicional família circense. Escola esta atuante até os dias de hoje⁶⁰.

No ano seguinte, em 1985, na cidade de Salvador, Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki⁶¹ fundaram a Escola Picolino de Artes do Circo, BA. Com relação a esta instituição, há uma distinção importante a ser assinalada: seus fundadores não pertenciam a nenhuma “família tradicional circense”. Anselmo começou dirigindo espetáculos de circo em São Paulo e Verônica Tamaoki fez parte da primeira turma formada pela Academia Piolin, entre os anos de 1978 e 1982, sendo que um de seus professores foi o próprio Roger Avanzi, o Palhaço Picolino, que mais tarde deu nome à sua escola. Portanto, o que se observa é que a Escola

59. Para mais informações sobre o processo histórico de constituição da Escola Nacional do Circo, ver << www.funarte.gov.br>>. Pesquisa realizada em 07 de dezembro de 2013, às 12:29min.

60. Conforme Erminia Silva, José Wilson, “em 2006 teve que ceder o terreno para a prefeitura de São Paulo, para a instalação do Parque do Povo. Em 2007 transfere as instalações da escola para Osasco, onde se mantém até hoje com o nome de Picadeiro Circo Escola”. Além da escola, em 1985, “começou a trabalhar em teatro com Cacá Rossetti, introduzindo números circenses nas peças e ensaiando atores e alunos da escola para estes números. Foi coordenador da área circense do Projeto Enturmando, no período 1986-1994, dos governos paulistas Quércia/Fleury. Paralelo à suas ações como artista, mestre e proprietário de escola, tornou-se presidente da Associação Brasileira de Circos (Abracirco)” (2009, p. 173).

61. Entrevista concedida por TAMAOKI, Verônica. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, agosto de 2012. Ver Anexo F, página 132.

Picolino foi a primeira escola brasileira fundada por profissionais que não tinham origem circenses mas que receberam os preceitos de uma geração de artistas de circo que não ensinavam mais debaixo da lona e nem para seus próprios filhos, sendo artistas formados fora do modo de organização do circo-família.

Assim, no final da década de 1970, a movimentação circense – ao contrário da memória que foi produzida por parte dos trabalhos da época sobre sua “decadência” por invasão da indústria cultural e do circo-teatro – estava em profunda consolidação naquilo que era uma das principais características da produção da linguagem circense: a contemporaneidade, num diálogo constante entre permanências e transformações, com as principais expressões artísticas e seus modos de organização. O ensino das artes circenses saiu do reduto da lona e atingiu um número significativo de pessoas de todas as idades, classes sociais e uma diversidade de propostas de sua aplicação (SILVA, 2009, pp. 41-42).

Vários dos alunos que passaram ou se formaram nas três primeiras escolas de circo no Brasil, estiveram vinculados na construção e disseminação de novas iniciativas, grupos de artistas, projetos pedagógicos etc., o que permite afirmar a aparição de novos sujeitos históricos no cenário da teatralidade circense, iniciado na década de 1980.

Essas formas de inserção das escolas nas cidades proporcionaram um crescimento no número de artistas no mercado. Há no Brasil, hoje, cerca de uma centena de escolas de circo, em todas as regiões do país, em diversos formatos, estilos e capacidades: profissionalizantes, de lazer, de cunho social (e, portanto, gratuitas); escolas caras, baratas, que funcionam em espaços públicos e privados, ou seja, que se estruturam a partir de diversas formas e contingentes variados de professores.

Em particular no que se refere ao Brasil⁶², os processos de constituição destas escolas, no início, encontraram resistência explícita por parte dos circenses itinerantes de lona, em relação aos artistas que participaram da construção e do contingente de professores destas instituições. Como se apontou acima, o advento destes ambientes de ensino para “fora da lona” foi algo novo no processo histórico do circo e, em geral, tudo o que é novo, em princípio, gera resistência e aceitação.

Esta “novidade”, muitas vezes, era encarada como algo “totalmente impossível”, segundo as falas dos circenses, não se aprende circo na escola, apenas era possível fazê-lo debaixo da lona, a partir da tradição e das famílias. Não era admissível, no entender deles, a

62. Se bem que este é um debate que pode ser presenciado nos diálogos das escolas que surgiram na América Latina, bem como na Europa.

existência de um espaço “fora da lona” para ensinar e aprender suas artes e saberes. Houve até quem se referisse aos circenses que estavam nas escolas como “traidores” (AVANZI, LEITE, 2012)⁶³. Mas não há como negar que as escolas de circo e os grupos, formados por elas ou não, representaram algo novo para o processo de constituição da atual teatralidade circense.

As escolas ou grupos voltados para o ensino de técnicas circenses têm projetos pedagógicos e sociais dos mais diversos tipos, a partir de iniciativas privadas ou governamentais, e isto é novo na história do circo no Brasil. Apesar de muitos mestres que ensinam nesses espaços serem circenses vindos das famílias tradicionais, eles não atuam mais como antes, ou seja, ensinando as crianças que nasceram no circo ou as pessoas que a ele se incorporam. Pode-se considerar, hoje, que uma das grandes contribuições deste movimento é a reafirmação do quanto a linguagem circense e o modo como os circenses produzem seus espetáculos estão permanentemente abertos para as articulações com as várias linguagens artísticas, demarcadas pelas suas características polissêmicas e polifônicas. Com este movimento amplia-se, em qualidade, quantidade e variedade, o número de pessoas que se envolvem na e divulgam a linguagem circense (SILVA, 2007, pp. 289-290).

Os novos interessados no aprendizado das artes circenses, moradores fixos das cidades, estabeleciam relações sociais, políticas e culturais que os artistas do chamado circo itinerante ou tradicional não estabeleciam. O grupo com característica itinerante, em geral, chegava à cidade, bairro, vila ou rua, povoava a imaginação das pessoas e, depois de algum tempo, partia. Esses novos fazedores de circo, fixos na cidade, por sua vez, relacionavam-se com os habitantes procurando explorar cada evento, canto ou espaço para se apresentarem.

A partir das análises de Erminia Silva, “os novos sujeitos históricos construtores do rizoma que representa a linguagem circense, oriundos de escolas”, eram formados por vários lugares sociais. Em sua maioria, aqueles que buscavam estes estabelecimentos, atuavam como atores, músicos, dançarinos, ou ainda vinham das favelas, bairros periféricos, universitários, com ou sem estudo nenhum. Acrescenta-se que dentre as diversas motivações para frequentarem as escolas de circo, não se encontrava, necessariamente, o interesse no exercício da profissão circense.

Apesar de alguns se tornarem artistas a partir destas iniciativas, isto não figurava como um interesse *a priori*. Assim, o número dos que se vincularam posteriormente aos circos itinerantes de lona é muito pouco. Homens e mulheres que faziam parte daquela massa de pessoas e se tornaram “alunos”, não se dirigiram necessariamente para a “lona”.

63. Essas tensões e disputas serão trabalhadas no correr desse capítulo, principalmente no momento no qual se estará dialogando diretamente com as fontes, ou seja, com os fazedores de circo que estiveram presente naquele processo.

Apesar do contato com as artes circenses, ainda era estabelecido e reproduzido nestes espaços de ensino, a construção de que palhaço era coisa de homem. Assim, como será que a partir deste caldo de produções das artes do circo e depois do advento destas escolas (estrangeiras e nacionais), foi se construindo algo também novo para a linguagem circense até então que foi o feminino do palhaço?

Estas diversas iniciativas, funções, objetivos e significados compuseram a contemporaneidade da teatralidade circense a partir destes ambientes, as misturas de outros fazedores circenses, suas relações com o urbano, práticas políticas, debates, misturas de gêneros e propostas diferenciadas sobre as estéticas e éticas do que a produção do circo-família propunha para a teatralidade e sua dramaturgia, permitiram a possibilidade de criação e protagonização das mulheres no campo da produção do palhaço.

Faz-se necessário retomar particularmente a APAC tendo em vista não só o fato de ter sido a primeira instituição de ensino para “fora da lona” no Brasil; formadora de artistas que “dispararam” outros processos de ensino dessas artes. O que interessa particularmente nesse estudo é que de lá teve início alguns dos primeiros indícios do tema mulheres palhaças.

Se por um lado não houve diretamente uma formação de palhaças, estas artistas que fizeram parte dessa escola, seguiram, futuramente, para o Circo Escola Picadeiro, provocarão possibilidades de novas construções de sentidos no campo da produção do feminino do palhaço e também no ensino desta prática.

Em relação à iniciativa do Rio de Janeiro, identificou-se, com a Escola Nacional de Circo - ENC que também estavam ocorrendo diversos processos de formação e o “caldo” destas linguagens era tão complexo em sua composição quanto na cidade paulista. Entretanto, a maioria das entrevistas foi realizada com artistas oriundas da Academia Piolin e do Circo Escola Picadeiro e, a partir de pesquisas feitas sobre a iniciativa carioca não se pode negar, em absoluto, a presença das várias transversalidades e diálogos identificados nos relatos.



Retomando o surgimento e funcionamento da Academia Piolin de Artes Circenses, dentre as várias atribuições que Miroel Silveira exerceu politicamente em favor das produções

artísticas no Estado de São Paulo (SANTOS, 2010, p. 146)⁶⁴, foi presidente da Comissão Estadual de Circos da Secretaria de Cultura (1976/1979); promotor dos festivais Piolin I, II e III de Artes Circenses (1977/1979)” e quem viabilizou, segundo a autora, a fundação da Escola Piolin de Artes Circenses da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (1980).

É interessante destacar que a proposta inicial de uma escola de circo, pelo menos para os circenses envolvidos, tinha como objetivo “propagar para todo o Brasil o gosto e as vantagens que têm os alunos para o fortalecimento de seu físico e espírito, com a prática de algumas especialidades dos cursos da APAC”⁶⁵, além da contribuição gratuita para com os circos da região⁶⁶. Em seu regimento, havia a possibilidade de inscrição do aluno independente de gênero: “Poderão inscrever-se candidatos de ambos os sexos de 8 a 22 anos. Menores com autorização dos pais” (COLMAN, 1981).

A abertura deste saber ao público, independente de gênero, idade ou formação específica, permitiu a retomada de várias linguagens presentes na formação dos circenses até a década de 1950. Ensinavam-se exercícios acrobáticos, teatro, música, dança, que muitas vezes eram somados à necessidade de se aprender a montar e a desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista etc.

Durante o ano de 2012, com apoio do Prêmio Funarte/Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo 2011, a pesquisadora Emanuela Helena trabalhou no desenvolvimento de pesquisa sobre a APAC. A escola funcionou em São Paulo, entre 1978 e 1983, primeiramente no Estádio do Pacaembu e depois sob uma lona no Anhembi (onde hoje é o Sambódromo). Segundo a pesquisadora, teria encerrado suas atividades por falta de verba, desinteresse e desamparo dos órgãos governamentais que deveriam cuidar daquele patrimônio cultural. O que resultou na ausência de uma escola de circo pública e boa como aquela na cidade de São Paulo. Seu quadro de professores era formado por mestres circenses e muitos alunos que passaram por lá se profissionalizaram como artistas. De tal forma que, mesmo com seu curto

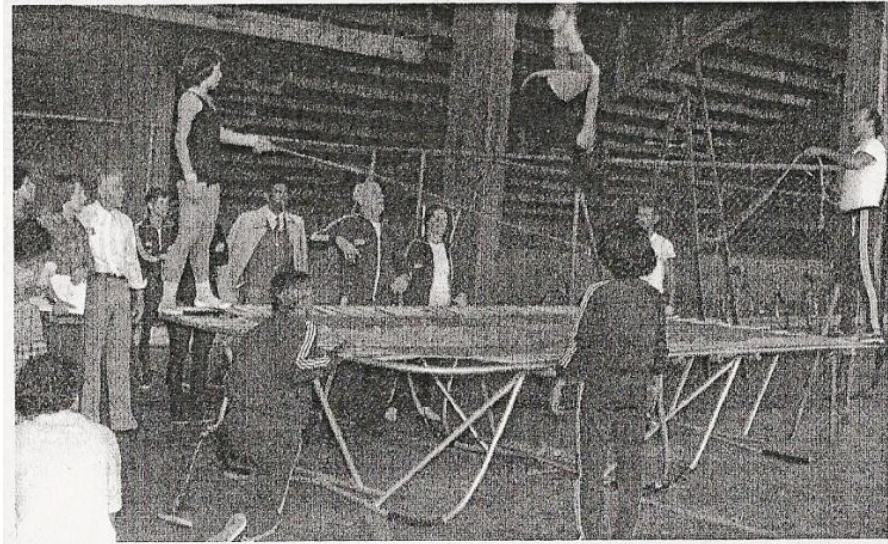
64. Segundo Santos, transitou por órgãos do Governo do Estado de São Paulo, “sendo nomeado, em 1969, Presidente da Comissão que elaborou a Lei sobre o Patrimônio Histórico do Estado; presidente da Associação Paulista de Críticos de Arte (1975/1976)”.

65. Informação encontrada no artigo 31 no Caderno *Máscaras* (1981), de autoria do Francisco Colman. Consulta realizada no acervo do Centro de Memória do Circo (SP), em 08 de Abril de 2013.

66. “Escola de Artes contribuirá com os circos de São Paulo, sem nenhuma despesa para a direção da companhia (IDEM, 1981).

tempo de funcionamento, a Academia Piolin de Artes Circenses deixou sua marca e influência na história do circo⁶⁷.

Figura 10-Registro de aula em baixo do tobogã do Pacaembu, durante a “primeira fase” do funcionamento da escola.



Fonte: Fotografia não identificado. Imagem do Acervo de Verônica Tamaoki . Encontrada em <<<http://academiapiolin.wordpress.com>>>.⁶⁸

Destaca-se, ainda, que durante o processo de amadurecimento das metodologias e do ensino destas artes e saberes, muitos circenses não concordaram com o surgimento destas iniciativas de ensino, em particular no que se refere à formação de palhaços.

Nas palavras do artista circense Roger Avanzi – palhaço Picolino (nascido no Circo Nerino), – que foi professor tanto na Academia Piolin de Artes Circenses e no Circo Escola Picadeiro, em relação ao ensino da arte do palhaço.

Muita gente de circo, dos tradicionais, não queria escola de circo, principalmente porque acreditavam que a arte do palhaço não se ensinava. Quando comecei a ensinar, alguns circenses vieram falar comigo e me dizer que eu estava errado, porque acreditavam que o palhaço tinha que nascer naturalmente. Eu ouvia aquela charamela deles todos mas ficava quieto, pois não gostava de causar atrito. O meu pensamento era outro: ninguém nasce

67. Emanuela Helena - <http://academiapiolin.wordpress.com> - endereço digital, que a autora construiu como proposta do projeto de pesquisa, há diversas fontes, em particular, entrevistas realizadas com professores, alunos da APAC. Pesquisa realizada em 30 de Janeiro de 2014 às 12h:28min.

68. “Esta foto foi cedida para a publicação de um artigo/crônica na Revista Palco Aberto. Leia mais! O professor que está observando, gesticulando e provavelmente, dando orientações para a aluna que salta na cama elástica, que aparece de frente, com o moletom fechado ao fundo atrás da cama elástica é o Roger Avanzi.” (HELENA, <<<http://academiapiolin.wordpress.com>>>, acesso em 31 de janeiro de 2014, às 12h:28min.

sabendo. Todo mundo tem que aprender! O palhaço também. Não basta nascer com o dom (AVANZI, 2012, p. 17)⁶⁹.

Por permitir e acreditar em outros processos de criação relativos ao palhaço e que não fossem justificados apenas pelo “dom” pessoal do artista, pode-se intuir que houve, por parte de Roger Avanzi, certa oposição às resistências dos chamados tradicionais em se ensinar circo “fora da lona”.

Abre-se um pequeno parágrafo aqui para apresentar que estas concepções foram vivenciadas por outros artistas circenses que passaram a ensinar nestas instituições de ensino. Como ocorreu com José Wilson Moura Leite⁷⁰, que, por sua vez, acrescenta ter enfrentado, assim como Roger Avanzi, alguns problemas com os circenses em geral e, em particular com sua família, quando foi professor da APAC e, posteriormente, criador do Circo Escola Picadeiro. Leite (2012) afirma que para a maioria dos artistas do circo não era possível ensinar suas artes e saberes para quem não era do meio. Acrescenta que a construção do palhaço “é de nascença”, reforçando as palavras acima apresentadas por Roger Avanzi. Apesar desta resistência, o artista defendia importância de se transmitir este saber, pois acreditava que “o circo como conhecíamos estava acabando” (p.15), sendo o ensino destas artes e saberes uma forma de perpetuá-lo.

Em relação à Academia Piolin, percebeu-se que algumas dificuldades, referentes ao acesso e às transmissões de informações sobre o funcionamento desta instituição, afastaram o interesse de outros artistas que permaneceram itinerantes. Sobre estas dificuldades, **Hudi Rocha** relata: “Acho que foi em [19]75, 76, por aí. Uma escola. Mas ninguém foi lá não, viu? Quem estava em São Paulo mesmo é que ia. De circo não. A gente até desprezava: “*Que escola? A gente aprende aqui mesmo*”⁷¹.

Nos relatos de **Rita de Cássia Venturelli**⁷² (vide figura 11), **Val de Carvalho**⁷³ (vide figura 12), **Regina Lopes**⁷⁴ (vide figura 13) e **Verônica Tamaoki**⁷⁵ (vide figura 14) – artistas

69. AVANZI, Roger. Depoimento concedido ao grupo La Mínima, transcrito em Agosto de 2010 que integra a obra *La Mínima em Cena: Registro de Repertório de 1997 a 2012*, p.17.

70. LEITE, José Wilson Moura. Depoimento concedido ao grupo La Mínima, transcrito em Agosto de 2010 que integra a obra *La Mínima em Cena: Registro de Repertório de 1997 a 2012*, p.15.

71. Em geral, alguns dos artistas localizados nas cidades grandes visualizavam, nestes ambientes de ensino a possibilidade do exercício de suas funções e pareceram menos resistentes a esta ideia, como foi o caso de Roger Avanzi e José Wilson Leite apontados acima.

72. Entrevista concedida por VENTURELLI, Rita de Cássia. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, novembro de 2012. Ver Anexo E, página 129.

73. Entrevista concedida por CARVALHO, Val de. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, novembro de 2012. Ver Anexo G, página 135.

74. Entrevista concedida por LOPES, Regina Helena. [Jun.2013]. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, 2013. Ver Anexo H, página 138.

que fizeram parte da primeira turma da APAC e cujo contato com as artes e saberes circenses e em particular com as construções do palhaço, surgiu a partir desta instituição –, foi possível identificar a existência, ainda que indireta, do debate crítico em relação às construções das mulheres no processo de aprendizagem/formação no campo do palhaço.

Em relação às diversas trajetórias destas artistas antes de ingressarem nas Escolas de Circo, ressalta-se, em alguns momentos, a significativa influência do circo na infância para suas decisões posteriores de procurarem os diversos cursos oferecidos pelas Escolas de Circo, como foi o caso de **Cássia Venturelli**, atriz, que afirma que sua formação inicial nas artes circenses ocorreu por intermédio de seu pai, (cantor, ator e filho de circenses). Este era quem a levava aos circos que chegavam em sua cidade. Além de trabalhar em alguns espetáculos, também adorava os números de contorcionismo, os quais fazia questão de ensinar à sua filha quando chegava em casa: “Aprendi a fazer parada de mão, espacate, envergar, pegar flor no chão, tudo com meu pai, que aprendeu com o pai dele, que dava salto mortal e fazia acrobacia”.

Figura 11-Rita de Cássia Venturelli



Fonte: Anserg. Imagem do Acervo pessoal da artista.

A artista narra que seguiu sua vida fazendo teatro e que veio à São Paulo em 1978, para realizar um teste no Teatro Escola Macunaíma, onde soube da Academia Piolin. Acrescenta que, devido aos seus conhecimentos de acrobacia, teve mais facilidade para ingressar na APAC, ressaltando a importância de suas vivências teatrais e circenses como ferramentas importantes para suas atuações cômicas.

75. Entrevista concedida por TAMAOKI, Veronica. [Ago.2012]. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, 2012. Ver anexo F, página 134.

Eu soube da existência da Piolin no final de 1978. Mas ninguém sabia direito informar como é que era, onde é que era, essas coisas. Eu já tinha ouvido falar por alto. Eu morava com a Salete, que é uma atriz também. E a Salete conseguiu as informações de que era de graça e que era no Pacaembu. E a gente combinou de ir e fomos até lá. Quando nós chegamos, fiquei super chateada de saber que já funcionava há um ano! Se eu soubesse tinha ido antes. Desde criança eu queria fugir com o circo, ia assistir circo na minha cidade e, se eu soubesse direitinho já estava lá, já tinha... Até hoje ainda me arrependo... E se eu tivesse feito a Piolin desde o começo!? (HELENA, 2004)

Com relação a sua busca pela formação no fazer do palhaço, na Piolin, a artista foi afirma

Eu queria fazer circo porque eu queria fazer palhaço e lá na Piolin eles não davam moleza para palhaço não! O primeiro professor de palhaço que teve foi o Gibe. Cheguei a fazer algumas aulas com ele. Ele ensinava „cascata“, „claque“. Claque é aquele tapa do palhaço e cascatas são os tombos que você faz com barulho, sem se machucar. Mas, o Gibe saiu e não teve professor de palhaço por um tempo, porque eles achavam, com razão, que o palhaço precisa aprender a fazer circo antes. Fazer acrobacia, fazer os aparelhos. Para não ser uma coisa fácil, pinta a cara e é palhaço. E então eles puxavam para esse lado. E eu, acreditando nisso, treinava muita acrobacia e muita bicicleta, mas sempre querendo fazer o palhaço. Depois de um tempo o Roger assumiu a aula de palhaço. Ele ensinava a gente a maquiagem, ensinava algumas esquetes (IBIDEM).

Com Roger Avanzi, que além das aulas de bicicleta foi seu professor/continuador de palhaço, **Cássia Venturelli** afirma que: “Ele já saiu montando as esquetes, então para mim foi uma coisa natural eu juntar o palhaço, que é o ator do circo. Como eu já era atriz, então eu tinha mais facilidade de pegar as esquetes, improvisar, brincar em cima”.

Se para **Cássia Venturelli** a relação entre os artistas de teatro e a busca destes pelas artes circenses, enquanto aprimoramento de sua linguagem teatral foi fundamental, o acesso ao circo e ao teatro não foi uma constante para todos os artistas que chegaram às escolas. Como é possível perceber nos relatos de **Val de Carvalho** e **Regina Lopes** .

Figura 12-Val de Carvalho



Fonte: Imagem de divulgação da artista.

A relação de **Val de Carvalho** com o teatro começou a partir dos seus 18 anos. De família humilde, a artista resolveu fugir de casa para morar sozinha e, por influência de um grande amigo, começou a fazer teatro com o diretor Ulisses Cruz, relatando que “se apaixonou por esta arte”.

Venho de uma família muito humilde e não sabia nem o que era teatro quando tinha 18 anos de idade. Interessante que aconteceu... parece obra do destino, né? Tenho um amigo que era apaixonado por teatro. Um dia ele falou assim:

-Val, vou fazer um curso de teatro na Fundação das Artes, em São Caetano do Sul- que é onde eu morava no ABC-. Você não quer fazer comigo?

-Ah, eu não, nem sei o que é isso!

-Então, uma oportunidade para você ir, você conhecer...

Em 1977, comecei a fazer o curso de teatro com Ulisses Cruz, que hoje é diretor na Globo e me apaixonei! Foi amor a primeira vista. Virei uma chata, parecia aquelas crentes que ficava pregando. Achava que teatro era “uma salvação do mundo... das pessoas...” Nunca mais abandonei o palco.

Seu contato apaixonado com o teatro e, posteriormente, com a arte dos saltimbancos, assim como a sua facilidade em atuar nos papéis cômicos, contribuíram para a sua busca e posteriores construções na palhaçaria.

Quando eu fazia uma coisa cômica, era um pouco rápida. Eu já tinha uma certa facilidade com a comicidade e fiquei com aquele negócio que era a hora da aula do palhaço. Não lembro exatamente quantas vezes era na semana, mas tinha o horário específico. Peguei o horário e fui. Comecei a me programar para fazer essas aulas que eram dadas pelo Roger Avanzi.

O encontro tardio com o teatro, assim como a sua paixão repentina, também estiveram presentes na trajetória de **Regina Lopes**. Oriunda da cidade de Santos, litoral de São Paulo, a artista afirmou que teve seu contato com o teatro a partir dos 20 anos de idade quando cursava uma faculdade de administração de empresas em São Paulo e foi convidada por seus amigos a assistir a um espetáculo.

Figura 13-Regina Lopes



Fonte: Imagem de divulgação.

Sou de Santos, não lembro de ter ido ao circo nunca na vida. Eu nunca tinha ido ao teatro também (...) estava fazendo administração de empresas na FAAP [Fundação Armando Alves Penteadó], ai tem o teatro lá dentro. Tinha 20 anos, ai meus colegas disseram: -Ah! vai ter uma peça interessante, vamos lá assistir e tal. Na hora que me sentei, que comecei a assistir, me deu um trem. Falei: Gente, é isso que quero fazer na vida. Ai já não consegui mais fazer a faculdade direito. Fui levando de uma forma que não era a que eu estava e comecei a entrar em cursos de teatro. Em 6 meses abandonei a faculdade e fiz curso de teatro. Nunca tinha ido de criança.

O contato, a formação e a paixão pelo teatro, não pareceram ser momentos simples na trajetória artística de **Regina Lopes** até a Academia Piolin, em especial no que se refere às suas construções na palhaçaria.

Fui ao Pacaembu visitar, mas já estava tudo desmontando. Vi a primeira aula de circo já no Anhembi. Quando cheguei e vi a Verônica [Tamaoki] andando de monociclo, falei: “é isso!”. Na hora me apaixonei pelo monociclo. No dia seguinte estava lá treinando. Fiquei quase três anos, foi a minha faculdade. Mas assim, todo o dia! Não era que nem essas escolas pagas de hoje em dia que são duas vezes na semana, três se você tiver grana. Era escola pública, de graça, com ótimos professores. Quer dizer, em todo lugar tem de tudo! (HELENA, 2006).

Como relatou **Cássia Venturelli**, na Academia para ser iniciado nas artes do palhaço, tinha que aprender a fazer circo antes, e isso se mostrou “um problema” para a entrada de **Regina Lopes** no “mundo do Circo”, tendo em vista que sua “idade avançada”, cerca de 25 anos, dificultou um pouco seu ingresso na Piolin. Seu começo foi com a bicicleta e, segundo ela, Roger Avanzi, “o primeiro dia que eu peguei a bicicleta me achei ali. Falei: „Essa é a minha praia”” (HELENA, 2006). Como considerava que já tinha um número montado, começou também a fazer umas festas de aniversário, “porque outros colegas começaram a me chamar. Eu ficava fazendo palhaça de monociclo. O que aprendi na escola ia incorporando ao trabalho.

Se jogava uma bolinhas, já punha no trabalho. Se a gente estava em duas, já brincava com duas. E nisso foram se montando cenas contando história. Contando história, porque com uma bolinha, o que você vai fazer? Contar história! Então já juntava teatro com circo. Começava com uma bolinha, jogava por trás, por baixo da perna, debaixo do braço e começava a contar história.

(...)

Na minha época, tinha mais ou menos 30, 40 alunos em média. Eu treinava bicicleta, monociclo e comecei a ensaiar esquetes de palhaço com o Roger. Aí virei de circo mesmo! (IBIDEM).

Apesar da idade avançada, segundo critérios do circo para a acrobacia, enquanto outros professores “mais tradicionais” falavam: “não, não dá!”, o que se observa é que a linguagem circense não foi reduzida ao corpo acrobático apenas. Além disso, mesmo sendo a maioria dos professores oriundos do chamado circo tradicional, este fazer artístico se mostrou rizomático, ou seja, construiu outros percursos, desenhou outros territórios para trabalhar as resistências (SILVA, 2009), cruzando os saberes que os alunos já portavam com esses “novos” e se constituiu em algo de novo também, os embriões da formação do feminino nas artes do palhaço.

Eu amo bicicleta, desde criança. Aí fiquei aluna dele [Roger Avanzi], desenvolvendo mais o número. Mas o número te empurra para fazer a comicidade. Como eu já vinha de teatro, o que eu mais gostava de fazer eram coisas cômicas. Mas, aula de palhaço com ele fiz bem pouco. Fui desenvolvendo mais por causa dessa minha comicidade mesmo.

A facilidade com papéis cômicos também foi apontada como fator importante na construção da palhaçaria. O que não significa afirmar a impossibilidade de se descobrir ou construir uma comicidade posterior, como foi possível perceber nos relatos de **Val de Carvalho** e **Regina Lopes**.

Também integrante da Academia Piolin de Artes Circenses, **Verônica Tamaoki** teve seu contato com o circo através da Academia Piolin aos 20 anos de idade. Segundo informa, aprendia a palhaçaria também com o Roger e, no entanto, acrescenta que mesmo assim não aparecia como palhaça nos espetáculos da Academia Piolin.

Figura 14-Verônica Tamaoki



Fonte: Ligiane Braga.
Imagem gentilmente cedida para a realização desta pesquisa.

Apesar desta informação, a artista foi apontada no relato de **Cássia Venturelli** como a primeira mulher que “ousou e se vestiu de palhaça na Academia” em um evento específico desta instituição. Segundo **Verônica Tamaoki**, o acesso das mulheres à palhaçaria seria mais difícil quando tinha a proposta de fazer um número cômico de palhaço no picadeiro. Afirma que: “Eles ensinavam para homens e mulheres”, mas não a deixavam entrar no picadeiro como “número de palhaço”. Em algumas fotos é possível vê-la no monociclo, nas ruas, pintada de palhaça. Talvez seja por isso que algumas contemporâneas a apontam como a primeira.

Figura 15-Verônica Tamaoki



Fonte: Ennio Brauns (HELENA, 2012)⁷⁶.

No que se refere ao ensino específico da arte do palhaço, o pouco número de pessoas interessadas na presentificação de uma memória sobre como os mestres e alunos “entendiam” essa produção, também revelou dificuldades em se identificar as mulheres que atuaram como palhaças nesta instituição. **Cássia Venturelli**, ao falar de como foi vivenciada a experiência desta produção, coloca, ainda no presente, que este é masculino e a mulher, se desejar estar inserida nesta atuação, precisaria se colocar na esquete, criando as suas próprias condições.

Mas o universo do palhaço é masculino. Então a mulher, quando entra para fazer palhaço, ela tem que ver onde se colocar dentro da esquete. Porque as esquetes são divididas⁷⁷ entre o *augusto* e o *clown blanc*, que, no caso, é um tentando pegar o outro. Quando a mulher fica no papel do que apanha, é meio agressivo. (...) Muitas vezes, eu tinha mais comicidade para fazer o excêntrico, mas, dentro da esquete eu ficava no que bate, para suavizar um pouco isso. E quando apanhava, a plateia inteira ficava do meu lado, porque é uma mulher apanhando. Independente de ser uma palhaça. Às vezes tem essa dificuldade de como você vai se colocar na esquete (...). Não existia essa discussão, mas, naturalmente, havia uma acomodação da mulher dentro da esquete para que não ficasse agressivo.

Algumas das dificuldades encontradas no fato de uma mulher se impor na palhaçaria serão retomadas em relatos de artistas formados em períodos posteriores à Academia Piolin de Artes Circenses. Destaca-se que a concepção abordada por **Cássia Venturelli** em relação a uma “acomodação” da mulher dentro da esquete “para não ficar agressivo”, pode ser identificada em algumas linhas de atuação posteriores, mas não deve ser vista como uma regra relativa aos processos de construções femininas na palhaçaria.

76. “Os alunos da Academia Piolin participaram da primeira Feira da Vila Madalena! Com cortejo e tudo, fazendo festa e levando alegria pelas ruas do evento. Vários alunos moravam no bairro.” – (HELENA,). Fonte: Ennio Brauns. Imagem gentilmente cedida para a realização desta pesquisa.

77. Entende-se que os termos *augusto*, *clown blanc* ou excêntrico diferem entre si mas não se excluem e nem significam atuações e tipos fixos. No caso em questão, a divisão da esquete apresentada por **Rita de Cássia Venturelli** parece ter um caráter didático.

Verônica Tamaoki por sua vez, aponta que, apesar do ensino na Academia ser destinado à homens e mulheres, para estas a dificuldade em se inserir na arte do palhaço eram maiores. Poucos, dentre estes artistas, buscavam se aperfeiçoar nesta arte. Em relação à busca feminina pela palhaçaria, **Verônica Tamaoki** analisa, algumas construções nas quais se atribui que o interesse feminino pela palhaçaria seria uma forma destas artistas marcarem posição sobre como não queriam ser vistas, em especial, a partir das exigências, papéis e comportamentos femininos na sociedade.

Era mais uma questão de fantasia, de mudar um pouco. Para a gente era muito difícil assumir o papel da mulher dourada, gostosa do circo. A gente vinha de uma geração que já tinha passado pelo movimento hippie. Era até difícil, na Academia Piolin, algumas coisas ou questões: maiô, depilação. Eu era de uma época que a Baby Consuelo tinha pelos nas axilas e era nossa “ídola”. Acho que era um pouco para sair desse formato da mulher dourada e gostosa do circo. Para a gente aquilo não dava, não era possível.

A importância deste relato pode ser identificada em algumas linhas de atuações posteriores, femininas ou não, quando buscam a palhaçaria como meio de expressão. Entende-se a multiplicidade de trocas e interesses que estão incluídas nestas atuações e construções. Assim, se por um lado **Verônica Tamaoki** afirma uma busca em se quebrar com o formato de “mulher dourada do circo”, por outro, como foi apontado por **Val de Carvalho**, o encanto sofrido ao se deparar com a arte dos saltimbancos, pareceu apresentar uma linha diversa de atuação e construção feminina na arte do palhaço. O encanto na construção da palhaçaria feminina parece ser tão relevante quanto a intenção apontada por **Verônica Tamaoki** sobre a ruptura com os padrões exigidos.

Além disso, a figura de Roger Avanzi ao mesmo tempo foi quem “abraçou” a todos e todas no processo de ensino ou pelo menos os introduziu na arte do palhaço, mas se para algumas delas parece não ter as inserido de fato nessa área, para outras possibilitou uma abertura de novos olhares, tanto para o circo, quanto para o teatro. Sem buscar “senso comum” ou “verdades”, procurou-se mostrar as diversas formas de construções das memórias sobre as produções femininas naquela arte.

Para **Regina Lopes**, estas buscas e construções, em particular femininas, pela arte do palhaço, que surgiram a partir destas instituições, deveram-se ao fato de que cada indivíduo, de “fora da lona” poderia se inserir nos diversos números e atuações que desejassem: “É uma coisa bem natural mesmo (...) as mulheres entraram e se colocaram, cada uma no que queria.”

Retomando o relato de **Val de Carvalho** em relação às aulas que teve com Roger Avanzi, a artista acrescenta alguns debates, ainda que não formalizados, sobre a atuação das mulheres nesta construção cênica específica para dentro da instituição.

Eu via, na vivência que a gente tinha lá, mulheres vestidas, quando faziam palhaços, de homem. Ou então eram as clownesas [sic], que eles chamavam. Sempre as moças bonitas, Palhaça mas bonita. Elas só faziam uma coisinha. Acho que o Picolino me via meio assim, porque não era acostumando a ter mulher palhaça.

Esta construção para com a atuação feminina na palhaçaria também foi visualizada posteriormente, após o período de funcionamento da APAC. Segundo **Val de Carvalho**, houve a possibilidade destes artistas, em especial as mulheres, se colocarem em diversos campos de atuação, inclusive na arte do palhaço.

Depois a escola [Academia Piolin] o governo fechou. Mas, já tinha sido plantada muita coisa lá dentro. Foram surgindo novos produtores e o circo, que estava de pernas bem ruins, começou a tomar outra forma. Os artistas começaram a entrar muito na casa das pessoas, animando festas de aniversário, *shoppings*. Em tudo. E o palhaço sempre foi um dos primeiros que ia, porque o palhaço tem essa versatilidade de se misturar, joga malabares, faz tudo. Eu acho que é o artista mais completo que tem dentro do circo. Foi assim que nasceu o palhaço e foi para vida toda. Uma paixão. Nunca mais deixei de pesquisar (...).

Fui todo tipo de palhaça: recreação, festa de aniversário, *buffet*, de tudo! *Show*, espetáculo, circo, sabe? Porque eu realmente sobrevivi disso. Era muito difícil, mas eu era completamente apaixonada. Não sabia que tinha todo esse peso (...) O artista está sempre abrindo campo, sabe? E sempre renovando e inovando. E eu, dentro da minha linguagem de mulher, fazendo isso. Aí depois fui para o Circo Escola Picadeiro.

Apesar do ensino da palhaçaria ser, a princípio, independente das questões de gênero e da quantidade de artistas, homens e mulheres que foram às ruas após a Academia Piolin, alguns afirmam que o estranhamento suscitado pelas atuações femininas nessa produção, também esteve presente.

Nos relatos de **Val de Carvalho** e **Regina Lopes**, é possível observar o espanto causado por suas atuações como palhaça muito tempo depois de quando iniciaram na escola.

E lá conheci a Bel Toledo, que hoje é a presidente da Cooperativa de Circo, do Brasil. Com essa mulher trabalhei quinze anos entre Circo Escola Picadeiro e Oz Academia Aérea de Circo. (...) a Isabel é uma das pessoas que me deu muito trabalho. Ela era empresária na época e vendia um monte de coisa, muitas duplas de palhaço, então tinha que convencer. Às vezes, a pessoa que estava contratando dizia:

- *Você tem uma dupla?*

- *Tenho, estou mandando uma mulher!*

- Não. Pô... [sic.] *uma mulher? Que é isso?*
 - *É bacana, você vai gostar!*
 - Pô... [sic.].

Ela tinha que convencer a pessoa e às vezes eu ia pela metade do preço, entendeu? Para a pessoa me conhecer...

O incômodo da situação gerada pela mesma pergunta, fez com que **Regina Lopes**, no momento de concluir algum contrato de trabalho, não perguntasse mais sobre a preferência dos clientes em relação aos palhaços ou palhaças, enviando quem estivesse disponível para exercer a função.

Eu via que se perguntasse para o cliente: *quer uma palhaça ou um palhaço?* Ele sempre falava: *o palhaço*. Parei de perguntar. No trabalho, ia eu ou outro colega, mulher ou homem.

Tendo em vista as diversidades de linhas e atuação na palhaçaria, é possível perceber, em alguns momentos, que o debate sobre a criação feminina neste campo, pode seguir caminhos diferentes do que esperam algumas discussões sobre gênero. Ainda assim, devem ser refletidos em relação aos processos de posicionamento político das mulheres na sociedade.

Em outro contexto, ainda no final dos anos 1970, início de 1980 e à margem de uma formação artística proporcionada pelas escolas de circo, se encontra o relato da artista brasileira, mas radicada em Londres, **Ângela de Castro**⁷⁸ (vide figura 16).

Figura 16-Ângela De Castro



Fonte: CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005, p. 125.

78. Entrevista concedida por De Castro, Ângela. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. Anjos do Picadeiro, Rio de Janeiro, dezembro de 2012. A artista prefere ser chamada por De Castro, desta forma, assim será apontado neste trabalho. Ver Anexo N, página 164.

Sua atuação na palhaçaria é uma referência fundamental para esta pesquisa, pois a artista fez parte do que estava sendo produzido naquelas décadas. **De Castro** começou sua carreira como atriz. A não participação em nenhuma escola específica a possibilitou oportunidade de trabalhar com diversas metodologias de trabalho relativas à palhaçaria.

Destaca-se que, apesar de sua atuação paralela às escolas de circo, nacionais ou não, esta artista é apontada pela autora Alice Viveiros de Castro (2005), como sendo, senão a primeira, uma das primeiras mulheres palhaças do Brasil. No que se refere às suas produções na palhaçaria, tem-se que a maior parte de sua formação ocorreu na Europa, onde mora e trabalha até os dias atuais. Com estas experiências históricas, a artista avalia hoje o que foi a produção de seu primeiro palhaço.

Ressalta-se que as questões de gênero, existem para esta artista, mas não são abordadas como principais em seu processo de descoberta e construção de seu palhaço, o Souza. Sem o intuito de levantar uma bandeira feminista, mas de afirmar que a arte do palhaço seria “universal”, a artista destaca a questão do sentimento nesta produção cênica.

Se sou mulher ou não sou uma mulher, não importa. Se estou fazendo isso porque quero levantar uma bandeira, não quero. Queria fazer, porque tinha que fazer. Se sou a primeira no Brasil, ou não sou, também não sei de nada (...). Se já tinha outra mulher palhaça aqui, também não sabia de nada (...). Eu ficava ali, testando o mundo dele, o universo. Não sabia se era ele ou ela, não sabia nada, mas em um universo. Esse universo maravilhoso de ver as coisas do dia a dia, com olhos diferentes, tudo é interessante, tudo é legal. Foi assim que foi nascendo, devagarzinho. Um dia minha amiga falou: não tem nome esse palhaço? Chama assim, chama assado...a essas alturas já tinha muito na minha cabeça que queria que fosse um personagem andrógono, nem homem, nem mulher, porque eu sabia que ele é profundo e o mais importante dele é o sentimento, não é se ele é homem ou mulher. É para ser mais universal, sabe?

Assim como o depoimento de **De Castro**, as formadoras Cristiane Paoli Quito⁷⁹, em seu relato para o trabalho de Mariana Rabelo Junqueira (2012, p.170) e Elisabete Dorgam, no momento do Pré-Encontro Nacional de Mulheres Palhaças, apontam para o sentimento na criação feminina da palhaça, alternando as análises com o intuito de pensar os processos daquele período, ao mesmo tempo em que presentifica a memória desta produção do que seria a formação feminina nesse campo.

79. Diretora, que nos anos 1990 descobre a linguagem das máscaras e passa a apresentar peças cuja temática é a *Commedia Dell'Arte*. Em geral esta diretora e formadora é conhecida por Quito, assim será mantido o sobrenome ao se referir a estas artistas.

Ao afirmar que o palhaço seria “uma espécie de crítico da humanidade” (p.170), Quito parece aproximar-se em parte, dos ideais apresentados pelas transformações culturais. Em alguns momentos, **De Castro** e Quito parecem apontar para o fato de que creem que é possível visualizar o palhaço como um “crítico da humanidade”, mas que também há algumas nuances de que o sentimento estaria mais presente na produção do palhaço atual do que no chamado “palhaço de circo” (referência aos palhaços do circo itinerante de lona), pois estes últimos estariam, ou estão mais voltados para uma teatralidade corporal e “as/os novas/os” para uma “atuação psíquica”.

Deve-se ressaltar que naquele momento do surgimento das escolas, o imaginário das artes circenses estava muito voltado para a questão corporal, acrobática, ginástica; além do fato de ainda se relacionar o palhaço ao masculino.

De Castro relata, ainda, os espantos causados por sua escolha em atuar na palhaçaria, destacando a diferença entre o conhecimento e as atuações do palhaço de circo e do palhaço de teatro, apontando a sua criação como fazendo parte desta última linha de trabalho.

Em outro momento, afirma que não integrou a Escola Nacional de Circo (RJ) ao retornar da Alemanha, devido a sua idade avançada e às dificuldades de se ensinar a palhaçaria, o que como já foi analisado, possibilitou uma formação a partir de diversas metodologias.

Lá vou eu... Escola Nacional. "*Não! você tá muito velha!*". Tinha 25 anos! Falei: " *você não quer palhaço?*" "*não, a gente já tem um*", "*não ensina isso não*". Poxa ai fiquei mal... Volta ... vou fazer o quê? Fiquei três anos, mais ou menos, quatro anos nessa de começar a querer procurar. Não pensei que fosse uma coisa tão difícil. Naquela época... não tem celular, computador, nada. A informação aqui chega devagar. Então vi que uma pessoa tinha ido à França trabalhar com o Phillipe Gaulier, vou atrás.... Outra tinha ido trabalhar com o Lecoq,⁸⁰ lá no Sul, Porto Alegre...e fui andando pelo país; Quando eram coisas perto, não tinha dúvida, pegava minha malinha, lá ia eu.

Observa-se que, para alguns relatos das fontes, o ensino de palhaço nas escolas pareceu ser visto como um tabu. Este tema, de alguma forma foi tratado pelas entrevistadas da APAC. A dificuldade em relação à metodologia, não raro, era atribuída a resposta de que palhaço “não se ensina”, retomando-se algumas das construções apresentadas pelos chamados

80. Jacques Lecoq, francês, oriundo do meio da educação física, aproximou-se do teatro para fins de treinamento corporal dos artistas e em 1956 criou sua própria escola voltada para a formação de ator. Envolvido com a linguagem das máscaras, afirmou, em seu livro, que no ano de 1962 deparou-se com o ensino dos *clowns*. Para maiores informações, ver. LECOQ, Jacques *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc, SP, 2010, p.35.

circenses tradicionais, que se opunham às escolas de circo, confirmando o que já foi analisado nas falas de Roger Avanzi, **Hudi Rocha** e José Wilson.

Entretanto, tendo em vista tudo o que representavam os alunos das escolas, de seus diversos lugares sociais e suas implicações com o urbano, suas militâncias políticas, etc., e a crescente atuação feminina na sociedade e na palhaçaria, algumas mudanças ocorreram nesta construção cênica; sempre acompanhadas com tensões, debates, disputas de lugares, saberes e poderes. Mas, tudo isso possibilitou a construção de outros processos, inserções, criações, atuações e conceitos para esta nova teatralidade circense que elas/eles estavam vivenciando.

Importante ressaltar que mesmo tendo durado pouco tempo, a Academia Piolin das Artes Circenses provocou um impacto nos alunos: homens, mulheres, transgêneros, etc., e se mostrou como intervenção significativa da produção de novos sujeitos históricos e de uma nova teatralidade circense, que se constituíram em outras formas de construção da palhaçaria. Um dos responsáveis pela teatralidade diversa do que era concebido no processo do circo-família, sempre em relação, foi a aparição das mulheres palhaças.

Em relação aos alunos que integraram tanto a Academia Piolin de Artes Circenses quanto o Circo Escola Picadeiro, percebeu-se que em sua maioria, eram oriundos do teatro e buscavam aprimorar-se no exercício de sua profissão através dos saberes circenses. Quanto à parcela feminina (curiosamente, uma grande parte, oriunda da Universidade de São Paulo), que frequentou o Circo Escola, tornou-se formadora desta dramaturgia em diversos cursos e instituições na atualidade.



O primeiro contato de algumas atrizes, que integraram o Circo Escola Picadeiro, com a palhaçaria ocorreu por meio de estudos e pesquisas sobre a linguagem das máscaras, a partir de uma turma formada na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP), já na década de 1980, com a vinda de um professor italiano chamado Francesco Zigrino.

O acesso a este saber específico que abordava, principalmente, a retomada e a importância da linguagem das máscaras e da *Commedia Dell'Arte*, não foi de todo interessante, no início, para ambas as partes envolvidas. Tanto alunos quanto docentes,

apresentavam algumas construções de memórias sobre a *Commedia Dell'Arte* e o *clown*, neste período, no Brasil.

Assim, na Universidade e no meio artístico, além de muitos considerarem que *clowns* e *Commedia Dell'Arte* como “museologia”, de acordo com o relato de **Deborah Serretiello** (vide figura 17), que integrou a turma da EAD e do Circo Escola Picadeiro, também eram reproduzidas concepções de que o palhaço seria um campo de atuação masculina.

Figura 17-Vera Abbud e Deborah Serretiello em cena do espetáculo: Rapsódia de personagens extravagantes



Fonte: acervo pessoal da artista Deborah Serretiello.

Em relação ao seu primeiro contato com a linguagem das máscaras e do circo, a artista relata.

Quando o Francesco Zigrino vem para o Brasil, vem no período que ninguém queria saber de *Commedia Dell'Arte*, nem de clown, porque as pessoas achavam museologia e ninguém queria fazer uma coisa museológica. (...) Lá pelas tantas, minha turma era muito grande, tinha que ser dividida. (...) Tinha O despertar, um texto com um monte de personagem masculino, então as mulheres sobraram. Sobramos treze mulheres, mais ou menos. Essas mulheres foram lá para o Zigrino. Quando ele chegou e olhou aquele monte de mulher, falou: “como vou fazer *Commedia Dell'Arte* com um monte de mulher?” Foi um desespero! E nós tivemos a graça e a honra de entrar em contato com a técnica que ele trouxe. A ideia da *Commedia Dell'Arte* foi uma preciosidade para todas as atrizes que trabalharam nesse projeto, porque a gente treinou muito e, como ele era italiano, a gente tinha uma coisa meio da fonte da *Commedia*. E ele tinha um trabalho muito legal de direção e de olhar para “o roteiro da *Commedia Dell'Arte*”.

Acrescenta ainda que o processo de realizar um espetáculo masculino com atrizes foi um desafio e troca de experiências para ambas as partes envolvidas, tanto no processo de construção do espetáculo, quanto para a troca com o público.

Desenvolvemos personagens e foi um desafio para ele fazer com que mulheres fizessem os homens. E foi ótimo. O que acontecia, a surpresa que havia quando terminava o espetáculo é que a gente tirava a máscara e o público percebia que eram mulheres. Isso era bem legal de ver.

Pode-se analisar, nos trechos acima, que a questão de alguns “papéis” relativos aos gêneros teatrais também não eram pensados para serem feitos por mulheres, pelo diretor italiano e até mesmo pelo público que ficava surpreso ao ver que debaixo das máscaras não eram homens. **Deborah Serrettiello** relata um fato curioso que reproduz, ainda na década de 1980, as construções de alguns tipos de comicidade serem masculinos e outros femininos.

Esse espetáculo foi assistido por um ator e depois fomos conversar, porque ele tinha um personagem similar ao Arlequim. E falou para mim - diretamente-: “Olha, gostei muito do seu trabalho, porém acho um absurdo que uma mulher faça uma máscara da *Commedia Dell’Arte*, porque, tradicionalmente, não é possível”. Isso em 1987, 1988. Acho que ele não percebia que havia uma mudança e que, na verdade, a gente está sempre andando e as coisas vão mudando. Então, a *Commedia* não poderia ser feita por mulheres, mas ela foi transformada, nós estamos em outro século, a gente tem um outro tipo de olhar (...). E fiquei com aquilo: “mas como assim?”. Aí pensei talvez numa coisa mais rígida, que tradicionalmente não poderia, mas que hoje eu acho que isso não tem muita importância.

As diversas construções e atuações na *Commedia* serão apontadas por **Deborah Serrettiello**, enquanto importantes para uma formação de ator, retomando a discussão iniciada por Maiakóviski e Meyerhold.

Acho que a *Commedia* vem como uma formação para o ator, então ela tem que ser transformada mesmo. Não dá para criar uma ideia de *Commedia* como era feita. A mesma coisa é você falar assim: vou fazer tragédia grega do jeito que era feita. Acho que não é possível (...) Mas na USP havia muitos espetáculos que precisavam do Circo. (...) Todo mundo saía da EAD e em algum momento fazia *clown*. (...) Nesse período, o Wellington Nogueira, que é dos Doutores da Alegria, foi uma figura muito importante para o desenvolvimento do *clown* também.

O contato com a linguagem das máscaras e a *Commedia Della’Arte* foi (e ainda é) de fundamental importância para os processos de formação posterior destas artistas, que passaram a descobrir outras maneiras de se expressar, criar e permitir à outros interessados uma formação na arte da palhaçaria.

Em relação às diversas trocas identificadas a partir destas instituições, **Cida Almeida**⁸¹ (vide figura 18), atriz de outra turma na EAD-USP mas que também teve contato com Francesco Zigrino, e, posteriormente, integrou o Circo Escola Picadeiro, acrescenta a importância de se conhecer a tradição para que seja possível à mulher trilhar seu próprio caminho nesta arte.

Figura 18-Cida Almeida



Fonte: Jojo Souza. Imagem do acervo pessoal da artista.

Durante o encontro que teve no Centro de Memória, o palhaço Romiseta falou uma coisa que achei muito importante e gostei muito de um tradicional. Falou que palhaço para ele é aquele que se veste daquela maneira toda cômica, aquele tipo de maquiagem e tal. Os palhaços que ele vê agora não são palhaços. Adorei! [risos]. Entendo perfeitamente o que ele quis dizer, porque acho que é outra espécie. Existe um caminhar que a gente tem que prestar atenção, não ficar tão preso a coisas e querer defender uma teoria caduca. Tenho que entender a tradição, que conhecer para, a partir daí, dar o meu salto, sem dúvida. Experimentar, ver o que de fato é pertinente nos dias de hoje, mas não pode esquecer que este personagem está completamente contextualizado num momento histórico, social. Quando o Romiseta fala isso, acho muito legal. Ele coloca a mulher. A mulher tinha a função da cômica. Antes era uma mulher que servia para servir. O que acontece é uma ruptura a partir dos anos 1960, 1970 e toda uma transformação.

Acrescenta-se ainda que a importância do contato com este universo circense em geral e com a palhaçaria, em particular, não pode ser excluída das mudanças na relação entre as mulheres e o seu corpo, conhecimento e liberdade de expressão. Sobre o primeiro contato e relação com a linguagem das máscaras em geral, em particular com a do palhaço a partir de

81 . Entrevista concedida por Almeida, Maria Aparecida de. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. SP Escola de Teatro, São Paulo, 07 de Novembro de 2012. Ver anexo I, página 143.

Francesco Zigrino, **Cida Almeida** relata ter escolhido esta última para se aprofundar e trabalhar.

Em 1983, conheci o Francesco Zigrino, um italiano que trabalhou, fez curso no Lecoq e veio para o Brasil dar um curso na Escola de Arte Dramática. Foi meu primeiro contato oficial com a linguagem do palhaço. Sabe a mão e a luva do tamanho certo? Comecei a partir deste momento a trabalhar com o Francesco. Acompanhei o trabalho dele durante três, quatro anos, eu acho. Ele dirigiu o espetáculo onde eu fiz parte também, o do *Pinóquio*. E, em paralelo, ele me treinava como palhaça. Assim ficou sendo a base da minha formação. Tanto como palhaça como formadora de outros palhaços. E não só como palhaço mas também uma questão das máscaras: neutra, *Commedia Dell'Arte* e tal. Sendo que a que escolhi, que trabalho e me aprofundei, foi a do palhaço (...).

A partir de seu contato com o palhaço, **Cida Almeida** parece identificar que esta construção cênica corresponde a “uma identificação das pessoas para com o circo”. No caso das mulheres, a artista e formadora afirma que estas encontram, a partir do palhaço, um meio de se posicionarem na sociedade.

Acredito que palhaço, na minha concepção, corresponde a uma identificação das pessoas para com o circo. Tenho que representar a voz de alguém. Acho que é isso, quando ele está falando do augusto que se ferra, que sofre as consequências da sociedade do poder que representa o branco, enfim, a mulher não tem essa voz. Até então não tinha quem defendesse, ou seja, de expressar essa figura, como também alguém que sofre uma opressão dessa sociedade.

Mas, será que é assim mesmo que as mulheres pensam? Algumas, como foi apontado, acham que as palhaças que construíram, fizeram parte da liberação de suas vozes na sociedade. Sim, é possível. Para algumas das entrevistas desta pesquisa, é óbvio o quanto desenvolver seu personagem nesta dramaturgia provocou mudanças significativas até em suas formas de ver o mundo.

Entretanto, o que se observa é que na constituição da personagem isto acontece, mas no cotidiano das atrizes, muitas não o fazem, não conseguem e, principalmente, não querem ou não estão preocupadas em demonstrar o tempo todo que “libertaram” suas vozes das amarras e padrões sociais exigidos. Apesar da importância das conquistas, liberdades e criações femininas na palhaçaria, parece existir uma linha tênue em alguns relatos sobre a construção feminina desta e certa imposição, tanto de uma “comicidade”, quanto de uma “forma correta” para se atuar nesta dramaturgia.

Atenta-se para o fato de que as atuações femininas na palhaçaria não podem ser observadas a partir de regras rígidas nos seus processos de construções, tampouco ignorar que esta busca se refere “apenas” às relações femininas com o seu corpo em sociedade. Em alguns momentos pode-se perceber que esta relação se constituiu em obstáculo para criações posteriores, em outros, as próprias mulheres é que deram e dão significados aos seus fazeres, opções, escolhas e ações nas suas vozes e relações na sociedade.

Em outro contexto, sobre algumas das dificuldades enfrentadas no processo de sua formação enquanto palhaça, a artista sueca Gardi Hutter (2007)⁸², em entrevista concedida à Lili Curcio⁸³, na ocasião da sexta edição do evento Anjos do Picadeiro, apontou para as poucas atuações femininas na história da palhaçaria que pudessem servir como exemplo para as criações das mulheres palhaças.

Tentei me transformar numa palhaça, e foi muito difícil porque não tinha nenhum ídolo, não tinha nenhum exemplo e todo mundo me dizia: mulher é para tragédia e homem é para comédia. Fiquei com tanta raiva disso que resolvi usá-la para ficar mais tempo me trabalhando (p. 159).

De fato, como mostrado no capítulo 1, não foram identificados muitos exemplos de mulheres palhaças na história. Reforça-se nesse relato de Gardi, que não se considerar a mulher para o personagem palhaço não é uma experiência apenas brasileira, ela ultrapassa fronteiras. De qualquer forma, independente do país, observa-se que a presença e o jeito como lidam com os empecilhos também exercerão importância significativa nas produções posteriores da palhaçaria feminina. Segundo Franca Rame⁸⁴(2004), uma das maiores dificuldades parece ser a identificação das mulheres com o símbolo feminino construído na sociedade.

Existem escolas para atrizes *clowns* em que o ensino de expressão corporal castra toda a feminilidade. O *clown* é unissex, afirmam; ou seja, só macho! No jogo do *clown* a presença feminina só serve como pretexto; basta recordar o que disse Dario a respeito dos Cavallini no Medrano⁸⁵, o seu papel é o da fascinante bailarina no arame, um símbolo poético, adorável. Mas é só um símbolo: pessoalmente – não minto – tornar-me um símbolo não é do meu interesse, aliás isso enfurece-me (p.344).

82. “Lili Curcio entrevista Gardi Hutter”. In. *Revista Anjos do Picadeiro* 6. RJ: Teatro de Anônimo, 2007.

83. Artista e palhaça de origem argentina, radicada no Brasil.

84. Artista, casada com Dario Fo, descendente de uma família de artistas de teatro cujo convívio com a comédia italiana se fez presente durante cerca de três séculos. Escreve, em parceria com seu marido um capítulo voltado para as diversas atuações de mulheres bufas e jogralesas. RAME, Franca. A mulher-palhaço, a bufa, a jogralesa. In. FO, Dario; RAME, Franca (org.). Os Cavallini no arame. In. Manual mínimo do Ator. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (trad.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998, p.341.

85. FO, Dario; RAME, Franca (org.). Os Cavallini no arame. In. Manual mínimo do Ator. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (trad.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998, p.310.

Por outro lado, há também a discussão que Rame não coloca e que aparecerá no relato de Quito. Neste, a artista afirma que ao se deparar com a linguagem e a máscara do palhaço, não desejava ser “um símbolo” das primeiras palhaças, ou ainda atribuir “regras” sobre o quê e como deveria ser uma mulher (gênero centrado) na produção de sua palhaça. Tampouco a artista concorda com separações de gênero, mas aponta para construções da arte do palhaço baseadas em energias diferentes, com o mesmo intuito: fazer rir e ser amado ou vice e versa.

Acrescenta, ainda, que as mudanças e conquistas femininas nas sociedades patriarcais não permitem excluir as atuações e importâncias masculinas nos processos de construções da arte do palhaço.

(...) Por exemplo, eu sou uma das primeiras diretoras de São Paulo. Eu me lembro que não havia muitas. Mas isso jamais foi uma bandeira para mim. Só uma constatação, diante de uma pergunta. Porque simplesmente foi um acontecimento natural. Claro que eu cheguei a participar de eventos de mulheres diretoras de São Paulo. Mas, para mim, nunca foi uma questão. (...) Mas talvez até, pensando também... Posso divagar? Tem uma coisa que talvez o feminino contenha, e o masculino tinha menos, talvez hoje não, que é a vaidade feminina. Tirar da beleza feminina o seu ridículo talvez fosse mais difícil, por causa dos comprometimentos da mulher com a beleza, quando tinha uma figura muito bonita na sala, atrizes de TV ou que fazem muita propaganda. Isso ainda acontece hoje em dia. Você tem que ir por outro viés para esquecer desse lugar, para isso ser aniquilado e outra coisa surgir. Talvez essa dificuldade das mulheres, em um certo aspecto, de assumir o seu ridículo, essa “não beleza”, seria uma dificuldade do humor. Mas talvez isso seja uma pegada marketing. Estou sendo um pouco dura (Cristiane Paoli-Quito, *apud*. JUNQUEIRA, 2012, pp. 170-172).

Em relação à algumas das construções do palhaço, Quito acrescenta ainda, que, se este for construído a partir do humano, as questões de gênero não importam neste processo, identificando-se, assim, uma retomada do debate sobre a não necessária exposição do gênero do palhaço para a sua criação, apresentada anteriormente. Gardi parece compartilhar desta mesma concepção.

A partir do princípio de que cada palhaço é original, é um só, realmente não tem importância se é homem ou se é mulher, mas as mulheres também tem histórias, eu fiz já uma lavadeira, uma bruxa, uma secretária, isso é o que faz parte do mundo feminino. Eu acho que a história da mulher não foi realmente contada ainda, a gente sabe a história dos homens, o que eles fizeram, que são heróis, mas das mulheres a gente praticamente não sabe. Mas, isso é muito bom para gente, porque assim temos um plano, uma coisa enorme a fazer pela frente (2007, p. 162).

Ao afirmar que cada palhaço é único e original, independente de gênero, não se pretende aqui inutilizar as diversas pesquisas e eventos de reflexões sobre a atuação feminina

na palhaçaria. Assim, alguns questionamentos passam a ser suscitados a partir destes processos de construções: “Há diferenças nos processos de palhaçaria feitos por mulheres e homens? Se sim, é possível falar delas?” Sim, pois homens e mulheres (héteros, homossexuais, transexuais, etc.) produzem seus palhaços de acordo com suas referências, dificuldades e desafios para cada um, como afirmou Quito: brincar com o rídiculo no caso feminino e com a questão da sexualidade do homem, são umas poucas questões que vários artistas, homens e mulheres, tiveram que lidar com eles mesmos ao se iniciarem como palhaços.

Outro ponto que se pode levantar na fala de Gardi (mas, que há em outros relatos) é que não ter “ídolos” ou exemplos históricos não é algo exclusivo das mulheres, por não terem “modelos femininos de palhaças” nos espetáculos circenses itinerantes de lona. Em entrevista concedida à Lilia Nemes Bastos (2013), Fernando Sampaio, cuja formação nas artes circenses em geral e na palhaçaria em particular ocorreu a partir do Circo Escola Picadeiro, afirmou que também não se lembrava de ter tido alguma referência de circo, ou paixão pela palhaçaria em sua infância.

- Quando eu comecei a fazer circo, na Nau de Ícaros⁸⁶, a formação inicial do grupo eram seis mulheres e três homens, eu, o Marcão (Marco Vettore) e o Alex (Marinho). Eu era o pior de todos na questão técnica, como acrobata, malabarista, em manipulação, equilíbrio... qualquer modalidade ou técnica de circo eu era o mais fraco, tinha menos técnica (...)
- É... me tornar o palhaço da companhia foi um processo natural. Não teve nada de “meu sonho é ser palhaço”, nada disso! Tanto é que eu nem me lembrava de ter ido ao circo, como já falei, de ter uma paixão por palhaço... nada (p.230)

Ao discorrer sobre a metodologia e formação nesta arte, Fernando Sampaio (vide figura 19) aponta para o fato de que algumas diferenças entre as atuações femininas ou masculinas, não se remetem apenas às questões de gênero, mas sim à uma disposição do aluno ao aprendizado.

86 . Refere-se à Cia Cênica Nau de Ícaros que surgiu em 1992, através da união de diversas linguagens e artistas. Maiores informações Ver em: << www.nauideicaros.com.br>>, acesso dia 02 de Maio de 2014 às 11h:30min.

Figura 19-Fernando Sampaio



Fonte: Ligiane Braga. Imagem gentilmente cedida para a realização desta pesquisa.

Sobre as formulações femininas na arte do palhaço, **Fernando Sampaio**⁸⁷, em entrevista concedida para este trabalho, acrescenta que atualmente a presença de mulheres nesta arte é tão ou mais perceptível quanto a de homens.

Talvez na história a quantidade, pelo menos de palhaças brasileiras dessa época do final dos anos 70, início dos anos 80 não foi tão grande quanto é hoje em dia. Quando eu dou oficinas, tenho mais inscrições de mulheres do que de homens, nos últimos quatro anos. Desde 2008, quando nós começamos a dar mais aulas, na inscrição a presença feminina é maior ou igual à deles. Se não for igual é maior, menor não é.



Aliadas às discussões de especificidades do gênero nos processos de criação da palhaçaria a partir das escolas de circo, percebeu-se que algumas mudanças e influências do figurino e maquiagem também foram significativas em diversas construções de memórias sobre esta personagem. Rémy assinala a proximidade com figurinos de espetáculos anteriores, mas aponta para a existência de algumas formas e relatos permanentes na constituição do palhaço (1991, p.6)⁸⁸. Ressalta-se que quando se iniciaram os estudos para este trabalho sobre

87. Entrevista concedida por SAMPAIO, Fernando. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo. São Paulo, outubro de 2012. Ver Anexo J, página 148.

88. Le costume du clown a, dans ses moindres détails, varié comme les goûts. On peut dire que certaines de ses pièces ont des ressemblances avec les costumes des spectacles antérieurs ou voisins. On peut découvrir des

a palhaça, a partir do figurino e da maquiagem, tudo foi/são tentativas, que não podem ser pensadas como “certas ou erradas”, mas vistas enquanto experimentações, vivências, como qualquer ato, ação de criação e, principalmente, nas diversas linguagens artísticas. Para **Val de Carvalho**, por exemplo, a simplificação de seu personagem foi ocorrendo aos poucos.

Comecei com base branca, inspirada em fotos, filmes, tudo que eu podia, que achava bonito e feminino, sempre. Nunca escondi o meu lado feminino dentro dessa personagem. Sempre a boca muito marcada. Me lembro até de uma artista plástica que olhou pra mim uma vez, a minha maquiagem muito bonita e eu pintava a boca bem vermelha. Ela disse: *você nunca deve esconder sua boca, porque ela é muito bonita, quando você desenha ela*. E é isso! Aí foi simplificando.

Sobre os processos de construção de sua palhaça, **Cida Almeida** relata que sua atuação nesta arte não parece estar limitada à questão do gênero, pautado no que o “universo de referências femininas exige”. Mas indica que, em sua liberdade de criação, pode brincar com diversos universos a partir do figurino e maquiagem.

A Chiquinha Bosélis tem um macacão folgado, porque não tem jeito: a Chiquinha tem uma coisa mais macho de ser, porque eu sou assim. Mas, não é porque sou macho não. Sou uma mulher diferente, danada, arretada.

Além da possibilidade de escolher e criar seus figurinos e maquiagens de acordo com o que desejam, sentem e pensam a respeito da palhaçaria, a importância de outros saberes e atuações, nos cinemas, revista, teatro e televisão, por exemplo, também contribuíram significativamente para a composição destas artistas.

Acerca de algumas influências em suas criações, **Cássia Venturelli** aponta que, em sua opinião, a personagem Emília⁸⁹ identificada na literatura de Monteiro Lobato influenciou algumas das construções femininas de figurino e maquiagem na palhaçaria brasileira.

Nossa palhaça brasileira, acho que, consciente ou inconscientemente, deriva da Emília do Monteiro Lobato. Muitas palhaças usam aquela roupinha de boneca. Então acho que para nós, brasileiras, a Emília é um referencial forte: de independência, de falar asneiras e de figurino. Inclusive, você vê que tem muita saia, muita meia colorida e tal. As meninas do Rio é que costumam usar um vestido normal. Elas tem aquela carinha de palhaço, cabelos de palhaço, óculos, sapato de palhaço, mas estão de vestido ou de saia. Se você for ver, não foi feito um figurino para palhaço.

influences de la comédie italienne. Nous verrons plus tard, quand nous parlerons de l'esthétique du costume, qu'il y a des rapports permanents qui provoquent le rire-ou le déplaisir- et auxquels empiriquement, à toute époque (...). Tradução livre da autora.

89. Trata-se da famosa boneca de pano, falante e espevitada da literatura brasileira, criada por Monteiro Lobato.

Esta construção das palhaças brasileiras afirmada acima por **Cássia Venturelli** a partir da Emilia, pode ser identificada como um problema enfrentado por algumas artistas que buscaram se inserir na palhaçaria, pois não raro foram denominadas como “bonitinhas”, “fofinhas”, “engraçadinhas”. A artista e palhaça **Juliana Almeida**⁹⁰ (vide figura 20), quando questionada sobre as questões e dificuldades enfrentadas atualmente, apresenta um relato semelhante acerca das chamadas “palhacinhas” ou “bonequinhas”.

Figura 20-As Levianas

(Da esquerda para a direita) Nara Menezes, Juliana Almeida, Enne Marx e Tâmara Floriano⁹¹.



Fonte: Imagem de divulgação.

Acho que a única questão que a gente enfrenta é quando chamam a gente de palhacinhas. Nenhuma de nós sofreu nenhuma restrição, acho que as mais contemporâneas, não enfrentam as questões que as circenses enfrentavam, mas tem ainda um tom: *as palhacinhas, que bonitinho*, que é uma coisa ligada à fragilidade e tal. Inclusive a gente tenta quebrar isso, porque quando veem a gente em cena, é completamente o contrário, né? Ainda tem isso, muito levemente, que carrega o estigma da mulher frágil e tal. A palhacinha normalmente é frágil, é bonitinha, é rosinha, as bonequinhas.

O que se ressalta aqui, é que estes adjetivos utilizados como formas de nomear e que são entendidas como pré-conceitos para algumas palhaças e palhaços, também parecem

90. Atriz e integrante do grupo As Levianas. Entrevista concedida pelo grupo As Levianas. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos, em 20 de dezembro de 2012. A entrevista com o grupo As levianas se encontra no Anexo M, página 156.

ignorar algumas das dificuldades e exigências apresentadas na constituição dessa comicidade, em especial para as mulheres.

Por outro lado, o interesse em entender que as ações femininas nos processos de construção desta palhaçaria ultrapassam o âmbito masculino/feminino, permite visualizar que estas mulheres descobriram/descobrem e criaram/criam, constantemente, as suas próprias histórias dentro desta criação cênica. Quito, em seu relato afirma ter tido contato com circos mambembes no período de férias na casa de seus avós em Birigui, interior de São Paulo, o que esteve presente em suas memórias afetivas também para suas produções futuras.

Além disso, a formadora também acrescenta personalidades femininas, ou não, as quais teve contato através da televisão. Algumas nacionais, inclusive, com passagens pelos circos, ou circenses de fato, que de forma antropofágica, participaram dos cinemas, teatros, discos, rádio e TV.

E os paulistanos têm uma influência televisiva. Apesar de ter brincado na rua também, eu assistia aos Três Patetas. Eu tenho dois irmãos mais velhos, somos três, a gente brincava de Três Patetas. Isso certamente me influenciou. Como Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, a gente via esses filmes. O Gordo e o Magro eu assisti muito também. E particularmente I Love Lucy. Lucille Ball, para mim, era o máximo. Eu fazia os deveres da escola assistindo I Love Lucy (risos), durante a tarde inteira. Lógico que tudo isso vai te influenciar. O Carequinha, o Arrelia, eu também assistia, pois eram da minha época, anos sessenta. Eu cresci com o Carequinha e o Arrelia. Nas festas de aniversário o Carequinha ia. Eu conversei com ele quando era pequena. Fica no imaginário da gente. Depois, quando eu penso que me tornei professora de palhaço, como isso aconteceu, meu Deus... Quando eu comecei como atriz eu tinha uma veia cômica muito forte, de um lugar de natureza. Você tem, isso é seu. Então, quando as coisas vêm, elas vão se identificando e se orientando numa relação técnica de entendimento daquilo que você faz (JUNQUEIRA, 2012, pp.167-168).

Em muitos momentos, aqueles que também eram palhaços, realizavam pesquisas andando pelas ruas das cidades, pois muitos de seus moradores tornavam-se seus principais modelos: homens, mulheres e crianças. Essa pesquisa de referências, inspirações sempre esteve presente em diversos períodos da história, dos teatros de feiras aos circos itinerantes e é assim até hoje.

Artistas como Dercy Gonçalves, Zezé Macedo⁹², Lucille Ball⁹³, Giuletta Masina⁹⁴, além de diversos outros personagens, caipiras, caricatas, presentes no circo, teatro, cinema e

92. Comediante brasileira que atuou em cinema e televisão, sendo a dona Bella, personagem identificada no programa televisivo escolinha do professor Raimundo, nos anos 1990 uma de suas criações mais reconhecidas

televisão e da literatura (a partir da Emília citada acima por **Cássia Venturelli**), são algumas das influências em seus processos de descoberta e criação cênica. Enfim, existem, além destes exemplos, diversos outros a serem investigados e seguidos sobre as atuações e criações femininas neste campo.

Em relação às atuações e criações de **Silvia Leblon**⁹⁵ (vide figura 21), percebe-se que esta se refere à busca do ridículo do ser humano que também pode existir – e muitas vezes servir de influência para alguns artistas –, na produção deste personagem.

Figura 21-Silvia Leblon



Fonte: Fernando Martinez. Imagem do acervo pessoal da artista..

Começaram a aparecer essas palhaças se vestindo do jeito que querem, fazendo do jeito que querem. E estão começando a fazer. Mas, como é tudo novo para elas e não se identificam com muitas daquelas práticas dos palhaços, começaram a fazer do jeito delas, com seus universos, problemas., Então vêm problemas de gênero, feminino. O meu extrapola um pouco isso, mas tem a ver: porque falo de parto, de gravidez, trabalho com

atualmente. Maiores informações: <<www.dec.ufcg.edu.br/biografias/ZezeMace.html>>, acesso em 02 de Maio de 2014 às 11h:35min.

93. Lucille Désirée Ball (1911 - 1989) foi uma atriz americana e figura fundamental no desenvolvimento da mídia, graças à personagem que representava nas séries *I love Lucy* e *The Lucy show*. Maiores informações: <<<http://www.thebiographychannel.co.uk/biographies/lucille-ball.html>>>, acesso em 02 de Maio de 2014 às 11h:33min.

94. Atriz que interpretou a personagem Gelsomina no filme *La Strada* de Federico Fellini: “Com seu chapéu de coco, mal vestida e com sua atuação física bem marcada, a rapariga do campo de olhos grandes e cara redonda era comparável a Jacques Tati ou Charlie Chaplin. O vagabundo de Chaplin e a Gelsomina de Masina partilham gestos semelhantes” (WIEGAN, 2013, p. 47).

95. Entrevista concedida por LEBLON, Silvia. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos em setembro de 2011. Ver Anexo L, página 152.

boneca, mas não estou tratando especificamente da mulher, gênero. Falo de vida e morte.

Alguns destes vários universos apresentados por **Silvia Leblon** acima foram, outrora, papéis muito específicos exigidos para as mulheres, como foi apontado anteriormente no capítulo 1, mas, como a artista mesma relata, sua construção baseia-se na vida e na morte. O fato da artista brincar com algumas destas exigências sociais em seu trabalho, parece buscar entender certas condições humanas em geral, que podem ser identificadas em construções das mulheres na arte do palhaço. Poderia-se ainda, afirmar que o acesso das mulheres a esta construção cênica específica diz respeito a uma relação do olhar feminino, de suas vozes na sociedade, como afirmou **Cida Almeida** anteriormente.

Sobre esta questão do olhar feminino em certos aspectos sociais destaca-se a citação abaixo de **De Castro**, quando esta apresenta, dentre suas criações, a *Sparkle* na qual, segundo seu relato, são identificadas algumas questões próprias do palhaço, em especial no que se refere à inadequação física e social deste.

Eu tinha um escritório que era em uma escola de teatro e sábado era o dia do balé. As fadinhas, menininha de cinco anos, fazendo as aulas. Eu passava e ficava olhando e as que mais queriam fazer, as que estavam mais em cima e as que se divertiam fazendo, eram sempre as gordinhas ou as mais altas, as diferentes, que todo mundo dizia que não podia fazer, que todo mundo ria, mas elas se divertiam. E eu criei a *Sparkle* (...): tem um enchimento que tira tudo, fica uma bolinha assim, rosa, sapatilha, o tutu, então ela vai dançar, tem várias versões desse momento: uma versão é que ela põe a música, e não consegue dançar, o elástico arrebenta, ela não consegue arrumar e quando ela está pronta, a música acaba. A outra ela dança mas é mais complicada, tem duas, e quando ela começa a dançar, ela pula mais alto que a outra, sabe? Então é isso para dizer que todo gordo é leve também, que eu posso também ser uma bailarina, por que não?

A inadequação da *Sparkle* apontada pela artista parece contar com o olhar feminino sobre o ridículo do ser humano em algumas de suas relações com os padrões exigidos socialmente.

Em outro momento, **De Castro** também aponta para o processo de construção de seu espetáculo *The Gift*. Neste, a artista afirma que realizou uma pesquisa sobre como as pessoas se comportavam ao esperar por um encontro, identificando o que afirma serem algumas questões humanas. A partir destas, **De Castro** constrói seu espetáculo, no qual apresenta, independente de gênero, um caráter ridículo do ser humano apontado na palhaçaria.

Comecei a fazer pesquisa com qualquer pessoa no ponto de ônibus: “vem cá, o que você faz quando está esperando para ter seu primeiro encontro?”

Aí as pessoas diziam assim:

- *Meu negócio é meu cabelo, me preocupo com meu cabelo*

Outro dizia assim:

- *Não, meu negócio é o sapato*

Outro dizia:

- *Eu fico com fome, tenho que comer*

Outro dizia:

- *Ó, fumo desesperadamente, sabe?*

Eles começaram a dizer coisas que faziam:

- *Ah, eu leio um livro, finjo que não estou aí.*

Aí comecei a pegar tudo que as pessoas diziam, a maioria, porque é tudo baseado na condição humana da pessoa.

A partir destas diversas possibilidades de construções femininas na palhaçaria, busca-se reforçar que não há uma “única” forma de se construir esta criação cênica específica. Dentro da polifonia e da polissemia do que podem produzir, **Enne Marx** ressalta que o processo de pesquisa na palhaçaria não é único nem acabado, mas caminha, constantemente, do passado para o futuro e vice-versa.

No relato de **Tiche Viana** percebe-se que esta corrobora com a visão de que as influências vão sendo identificadas e orientadas em uma relação de entendimento sobre as ações dos artistas em suas criações na palhaçaria.

Tiche Viana aponta para uma diferença entre os universos masculinos e femininos nesta construção cênica específica, mas destaca que os mesmos materiais de comicidade podem servir para ambos os gêneros. No entanto, a maneira destes olhares serem construídos e abordados será, em alguns momentos, diferente.

São modos diferentes de abordar, se você pegar o homem, ele também quer ser visto pelo outro, mas não são os mesmos materiais que vão ser abordados. Essa que é a grande diferença que falo: tem muita coisa a ser explorada no universo do homem e da mulher na sociedade.

As diversas possibilidades de construção e a necessidade de se discutir sobre estas e outras questões enfrentadas pelas mulheres ao se inserirem na palhaçaria, fortalece o surgimento de alguns eventos voltados ao debate sobre as atuações femininas na mesma que, segundo **Nara Menezes**⁹⁶, teriam como principal objetivo fazer uma espécie de mapeamento destas palhaças espalhadas pelo Brasil, bem como se organizarem e se reconhecerem um

96. Artista e palhaça integrante do grupo As Levianas, juntamente com Juliana Almeida e Enne Marx. Fala proferida em Fórum de discussões acerca da comicidade feminina e campos de atuação, mediado por Nara Menezes, no I evento de palhaçaria feminina no Recife, em 21 de Setembro de 2012.

pouco mais. Questões como quem estava fazendo o quê e em que campo de atuação foram somadas às necessidades de descoberta sobre quem estava na universidade pesquisando e/ ou atuando.

Deve-se atentar para o fato de que apesar de se entender a importância de brincar com cotidianos e universos outrora femininos, suas leis e normas, do presente ou do passado, assim como a abordagem ridícula de situações e construções humanas, a presença da mulher palhaça não deve ter o intuito de limitar o poder de criação das artistas tornando-se regras para nortear esta atuação feminina.

Em diversos momentos, é possível perceber algumas construções interessantes, vindas de uma presença feminina, que busca olhar o universo masculino ou da ausência de gêneros na palhaçaria. A artista **Tâmara Floriano**⁹⁷ reafirma a importância das atuações masculinas em sua construção.

Sinto que tinha muito preconceito sim. Quando viam mulheres, eles esperavam que a gente tivesse aquele mesmo pancadão de uma coisa bem masculina. Mas, não penso masculina tanto como gênero. Adoro pastelão, adoro o jeito que os homens fazem com palhaço. Muitos palhaços homens fizeram a gente, então, não penso gênero. (...) Tenho muito medo de formatar gênero, assim, a mulher ser reduzida ao casamento, porque é muito casamento, porque parece que a gente só vai ser definida a partir de papéis e, no fim, por nenhum desses.

Em relação às questões identificadas nas construções da comicidade feminina, no relato de **João Artigos**, em entrevista realizada pela Equipe Circonteúdo, em 2012, na 11ª Edição do Anjos do Picadeiro – Encontro Internacional de Palhaços – A alegria é a prova dos 11?, identifica-se uma reflexão sobre a comicidade feminina e o artista questiona se a qualidade estaria, de fato, relacionada com o gênero dos artistas.

João Artigos: - O que caracteriza a comicidade feminina e diferencia quando a gente está falando que é de cada um? O que diferencia uma coisa da outra? Se a gente for olhar essa plateia aqui olha, a gente vai ter quase 50% de mulheres, e tem um bando de mulheres palhaças aí se reunindo. No último encontro de mulheres palhaças foi ótimo, a Vandeca, a Dona Bilica do Cabaré, foi a melhor coisa. Assim, tinham vários números ruins naquela noite, muito ruins, e aí é essa a discussão. Por que será que determinados trabalhos não vão para frente? É uma questão de qualidade, não porque ela é mulher, não é porque é homossexual, inclusive eu vou lançar o primeiro encontro internacional de palhaços “GBTL.”

E aí uma... e a Vandeca no alto da sua sabedoria e qualidade, ela desconstruiu, ela saiu quebrando tudo. Porque ela falava disso: “Ah! vocês

97 . Depoimento obtido a partir de um uma mesa de debate sbre comicidade feminina, ocorrida no evento PalhaçAria , em Recife,

são um bando de mulheres, você está aqui para arrumar casamento né, essas mulheres...” E ela falava, ela ria da própria condição dela, naquele momento ali ela estava sendo palhaça, palhaço, na essência, na veia, até o caroço. E é isso que importa. Não é na hora... Imagina se eu for escolher esse lugar de discussão de problema para levar para a cena para eu fazer. Vai ser ruim. Vai ser ruim porque a arte não é isso. E para mim ponto final, eu sou meio radical nesse sentido⁹⁸.

Para **Flávia Berton**, também componente do mesmo grupo de João Aritgos, artista circense acrobata e palhaça, a importância desta construção e atuação da palhaça estaria no fato de que esta mulher, trabalhadora de arte, procura conquistar o seu espaço de diversas maneiras, independente da necessidade de se firmar ou jogar no universo masculino ou feminino desta arte. Como exemplo, **Flávia Berton** cita a construção de sua colega **Shirley Brito**⁹⁹,

Flávia:-Mas assim, o que eu acho é isso, que é legítimo até o momento em que está se falando de uma trabalhadora de arte, de circo. E aí assim, no circo não tem espaço, então as mulheres têm que conquistar o seu espaço, e aí eu acho que é legítimo. Agora para a construção da cena, eu que olho, eu acho que não tem mesmo muita diferença. Eu consigo ver coisas muito tradicionais no que a Shirley faz e ela é mulher. Porque ela consegue (risos) fazer a coisa, não porque ela se torne um homem em cena, não é por isso. Entende?

Não, ela é ela. Então eu consigo ver em todas as pessoas, mulheres ou não, elas, quando elas são palhaças ou palhaços. Eu acho que é mais uma coisa mesmo de segmento, e acho importante,(...) porque realmente tem hora que você tem que se identificar. E aí não sei, comecei a entender que precisa ter o fortalecimento de determinadas categorias, de minorias sim. Agora eu entendo isso de uma forma muito mais política do que artística. Eu acho que o processo de elaboração, de construção do seu palhaço, ou o que vai utilizar como técnica, eu acho que não tem a ver com gênero.

Este debate acima, apesar de ter sido realizado em 2012, ou seja, no período que se pesquisou pós surgimento das escolas de circo, demonstra que as questões e disputas que se iniciaram naquele período, há 35 anos, ainda estão presentes, claro com acúmulos históricos, sob distintos olhares, mas, por outro lado sugere que alguns deles parece que “não saíram do lugar”.

A referência de que as palhaças “não deram conta de fazer rir”, é algo comum em algumas mesas de debates, como se os “homens palhaços” fossem referências de “sucesso

98. Transcrição de Entrevista Aberta realizada com o Grupo Teatro de Anônimo, no Encontro Internacional de Palhaços – Anjos do Picadeiro 11: A alegria é a prova dos onze, no IV Seminário de Comicidade. Produção: Teatro de Anônimo Realização Entrevista: Equipe Circonteúdo - Daniel de Carvalho Lopes, Erminia Silva, Giane Carneiro. Transcrição: Iara Cristiane. Edição: Equipe Circonteúdo. Disponível on line no endereço: <<.www.circonteudo.com.br>> Pesquisa realizada em 30.01.2014.

99. Flávia Berton da Silva e Shirley Brito também fizeram parte da Entrevista Aberta realizada com o Grupo Teatro de Anônimo, mencionada em citação anterior.

total” neste quesito. Outros temas como: mulher, sexualidade, “brincadeira” com a questão da opção sexual masculina (a questão gay, bicha, estão sempre em voga), entre outras.



Elencar as influências, assim como qualificá-las em seus níveis de contribuição para a palhaçaria tem, na verdade um caráter didático neste trabalho, com o intuito de expor o processo de construção histórica das mulheres palhaças no Brasil.

Como foi abordado neste capítulo, os diversos processos de aprendizado destas construções cênicas passam tanto pela técnica, figurino e maquiagem, quanto pelas influências circenses, teatrais e televisivas, mas, para que este conjunto tenha sentido, é necessário que o artista componha algo a mais (FRATELLINI, *apud.* SILVA, 2002, p.111), que saiba acrescentar a todos estes elementos, um olhar que é seu, independente de gêneros.

A partir da identidade do artista com esta construção cênica, tem-se, em relação ao ensino e a descoberta desta arte que, apesar das diversas metodologias e influências existentes, **Cida Almeida** afirma não ser possível ensinar, de fato, alguém a ser palhaço, mas que esta construção cênica se revela na predisposição dos alunos.

Ninguém, acho, ensina, de fato, você a ser palhaço. A gente pode possibilitar você vir a ser um palhaço, por causa desse tipo de método. É intrínseco a essa figura. Então a gente tem que ver como é que é justamente essa feita, ao longo do tempo, três meses, dois meses, um ano, uma vida.

Não se quer aqui negar tudo o que se tem trabalhado sobre a importância histórica das produções de ambos os sexos na constituição da teatralidade circense e as propostas pós-escolas de circo de uma nova teatralidade e dramaturgia em relação ao palhaço; entretanto, é importante também, chamar atenção para homens e mulheres que ainda se prendem a questões somente de gênero para definições de seus personagens, transformando, às vezes, o debate árido, circunscrito e pouco relacional. Quito, acrescenta à discussão a noção de que cada palhaço é conduzido em seu próprio entendimento de vida.

Apesar destas concepções apresentadas acima, é possível encontrar alguns grupos, não somente os que ainda vivem sob as lonas itinerantes de circo, chamados tradicionais, que desconhecem totalmente ou simplesmente negam o feminino do personagem palhaço. Na entrevista mencionada acima, percebe-se que para alguns artistas, este seria um debate quase que “ultrapassado”. Mas, já se analisou aqui o quanto de fato se ampliou o número de

mulheres palhaças numa rica produção estética, ética, política, cultural. Entretanto, por outro lado, tem-se ainda a negação das mesmas. Numa questão colocada por Erminia Silva para o grupo Teatro de Anônimo, é possível observar essas questões.

ANGÉLICA: (...) - Porque até o ano passado quando teve aqui a mesa, e chegou o momento que era “A mulher tem uma comicidade diferente”, sabe, colocar essa separação mulher-homem, eu até respondi no dia, falei “É claro que tem, mas eu tenho a minha diferente da Shirley (riso), o João tem diferente da do Fabinho” porque afinal se a gente fala, falha, acredita e assume, o palhaço é o que? É o reflexo da humanidade, o palhaço sou eu, a minha palhaça sou eu, então a minha comicidade está em mim, eu vou descobrir isso em mim. É singular a coisa, eu acho mais do que... e falando historicamente, o circo como faz parte do acompanhamento, ele acompanha a história sempre, está sempre ali muitas vezes até à frente. Eu acho que nesse lugar da mulher também. Está se ampliando o número de palhaças? Que ótimo, mas acho que isso está fazendo parte de um todo no mundo né, as mulheres estão tomando...

ERMINIA SILVA – Mais ou menos Angélica, eu fiquei na maior saia justa em Florianópolis naquela mesa lá dos chamados palhaços tradicionais, que a Ana [Luisa Cardoso] pergunta “E as palhaças?” [e eles foram unânimes] “Não existe mulher palhaça” (risos)¹⁰⁰.

Apesar destas construções, nada disso impediu e impede que elas existam, como foi apresentado ao longo deste trabalho. Tampouco é possível afirmar que tudo o que foi produzido pós décadas de 1970/80 tenha sido de mão única, mas ocorreram com todas as parcerias, rizomas e disputas de saberes e poderes. A participação de todos os gêneros (que não são só dois) estiveram presentes em cada experiência, vivência e fazeres das construções das escolas, circo social, autônomos, autodidatas, ruas, praças, teatros, galpões, universidade, etc. Os primeiros alunos – homens/mulheres – fundaram diversas escolas, projetos sociais, grupos, etc. Na relação de câmbio total de gêneros é que se produziu o que estamos vivenciando, experienciando e construindo novas histórias.

Em relação à palhaçaria e suas funções, a posição de Quito é a que melhor referencia o que foi analisado e debatido neste estudo.

Eu vejo que são contribuições. Eu sinto que cada um tem uma oportunidade de ruptura. Mas, certamente, se eu for pensar na inexistência de muitas mulheres fazendo o trabalho como palhaços... Quando elas vêm e colocam a

100. Maria Angélica Gomes, *op. cit.*

sua percepção de mundo em uma relação de rir de si mesmas, isso é um salto de ultrapassagem de limites. Mas a minha forma de pensar é mais pela diferença que cada um de nós faz. Uma contribuição do olhar, o mundo através do seu olhar (Cristiane Paoli-Quito, *apud*. JUNQUEIRA, 2012, p.174).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos debates, análises, entrevistas, pesquisas e exemplos apresentados ao longo deste trabalho, percebeu-se que a aparição feminina nas artes relativas ao humor em geral e na palhaçaria em particular, não estão, excluídas, em absoluto, dos livros, diversas construções de memórias, bibliografia e público, como foi observado. No entanto, Apesar da constatação de algumas atuações femininas nesta arte como foi apresentado, em alguns momentos, bibliografias e fontes encontrada, as aparições e criações masculinas, por diversos motivos e contextos, tiveram mais destaque do que as femininas.

Em muitos momentos esta presença da mulher enquanto palhaça ou cômica aconteceu em situações específicas, destaca-se, dentre alguns possíveis motivos, a dificuldade de exposições femininas na sociedade, em geral ocidental e de caráter patriarcal, que contribuíram, em sua maioria, para que estas atuações femininas não fossem bem vistas.

Acrescenta-se ainda que, embora se tenha apontado para algumas atuações e criações, masculinas e femininas, na palhaçaria a partir das escolas de circo, entende-se que se trata de um tema recente, ainda carente de maiores pesquisas e reflexões que não foram, nem de longe esgotadas neste trabalho. Ao se pesquisar este assunto, não se pode deixar de apresentar o fato de que muitas das criações vivenciadas na palhaçaria a partir das escolas de circo voltaram-se cada vez mais para as questões do olhar humano através da figura do palhaço sobre o mundo.

Entretanto, ao considerar apenas que este olhar humano muitas vezes apontado por algumas das entrevistas concedidas para este trabalho se trata de um estado de palhaço, em oposição ao processo de formação no ambiente circense, seria tendencioso aceitar, a princípio, que não haveria distinção de gêneros nas construções da palhaçaria a partir das escolas de circo e que o surgimento das atuações femininas na palhaçaria seria algo natural nesta história. No entanto, compreende-se que o processo histórico de construção das mulheres palhaças, além da questão do olhar, teve uma importância significativa, sobretudo no que diz respeito às diversas conquistas da mulher enquanto sujeito atuante e reagente na sociedade.

As importantes produções circenses das mulheres no chamado “circo tradicional”, não permitiam que estas se apresentassem como palhaças. Os processos de mudanças e

transformações que homens, mulheres, culturas, sociedades realizaram nos seus modos de viver a vida, resultaram em novas formas de expressões corporais, profissionais, relacionais, etc. Poucos pensariam que de tudo o que foi conquistado, uma delas foi a construção do feminino na palhaçaria.

Tomara que esta pesquisa seja pelo menos uma introdução no conhecimento desse percurso histórico.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. Memorialistas

BARTHOLO, Ruy. *Respeitável Público: os bastidores do fascinante mundo do circo*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; São Paulo, Elevação, 1999.

GARCIA, Antolin. *O circo: a pitoresca turnê do circo Garcia através da África e países asiáticos*. São Paulo: DAG, 1976

MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida Produções Artísticas, 1978.

NETO, Tito – *Minha vida no circo*. São Paulo: Ed. Autores Novos, 1986.

SEYSSEL, Waldemar – *Arrelia e o circo - Memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Edições Melhoramento, 1977.

2. Dicionário

HOUAISS, ANTONIO. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

3. Entrevistas

a. Feitas pela autora (Sarah Monteath dos Santos)

1. **Tiche Viana**. São Paulo, 07 de Novembro de 2013.
2. **Silvia Leblon**. São Paulo, 17 de Junho de 2013.
3. **Regina Helena Lopes**. São Paulo, 18 de Junho de 2013.
4. **Hudi da Rocha Camargo**. Votorantim-São Paulo, 04 de Fevereiro de 2013.
5. **Guaraciaba Malhone Cavalcanti**. Votorantim, São Paulo, 04 de Fevereiro de 2013.
6. **Roger Avanzi**. São Paulo, 22 de Janeiro de 2013.
7. **Ângela de Castro**. Anjos do Picadeiro, Rio de Janeiro, 07 de Dezembro de 2012.
8. **As Levianas: Enne Marx, Tamara Vieira, Nara Menezes, Juliana de Almeida**. Recife- PE, 20 de Dezembro de 2012.
9. **Val de Carvalho**. Galpão do Circo, São Paulo, 06 de Novembro de 2012.
10. **Maria Aparecida F. De Almeida**. SP Escola de Teatro, São Paulo, 07 de Novembro de 2012.
11. **Rita de Cássia Venturelli**. São Paulo, 09 de Novembro de 2012.
12. **Fernando Sampaio**. Circo Zanni, São Paulo, 31 de Outubro de 2012.
13. **Juliana Gontijo**. Circo Zanni, São Paulo, 31 de Outubro de 2012.
14. **Verônica Tamaoki**. Centro de Memória do Circo, São Paulo, 16 de Agosto de 2012.
15. **Deborah S. A. Camargo**. São Paulo, 15 de Agosto de 2012.

b. Outras (entrevistas e mesas de discussão em eventos)

Elisabete Dorgam, em um bate papo com algumas artistas palhaças na ocasião do encerramento da oficina realizada por estas no Pré-Encontro Nacional de mulheres palhaças em novembro de 2013 na cidade de São Paulo.

Andrea Macera e **Mariana Rabelo Junqueira**, no Fórum de discussão acerca da comicidade feminina e campos de atuação, mediada por **Nara Menezes**, no I evento de palhaçaria feminina no Recife, em 21 de Setembro de 2012.

Entrevista aberta com o grupo **Teatro de Anônimo**, realizada pela equipe Circonteúdo: Daniel de Carvalho Lopes, Erminia Silva e Giane Daniela Carneiro no IV Seminário de Comicidade promovido *pelo Encontro Internacional de Palhaços - Anjos do Picadeiro 11: A alegria é a prova dos onze*, em 03 de dezembro de 2013. Disponível em: <<www.circonteudo.com.br>>, pesquisa realizada em 31 de Janeiro de 2014.

4. SITES

Escola Nacional de Circo. In. <<www.funarte.gov.br>>. Pesquisa realizada em 07 de dezembro de 2013.

Teatro de Anônimo. In. <<<http://www.teatrodeanonimo.com.br/2010/09>>>, Pesquisa realizada em 03 de fevereiro de 2014

Cirque Pinder. In, <<<http://cirquepinder.com/content/20-historique-du-cirque>>>. Pesquisa realizada em 25 de Janeiro de 2014

Significado de “Nômade”. In:<<http://www.dicio.com.br/nomade_2/>>. Pesquisa realizada em 06 de Janeiro de 2014

Entrevista realizada com o grupo Teatro de Anônimo. In. <<http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3492:encontro-internacional-de-palhacos-anjos-do-picadeiro-a-alegria-e-a-prova-dos-11&catid=261:daniel-lopeserminia-silva&Itemid=593#>>. Pesquisa realizada em 22 de dezembro de 2013.

Academia Piolin. In. <<<http://academiapiolin.wordpress.com/>>>. Pesquisa realizada em 20 de dezembro de 2013.

Imagem de Frosty Little, Lou Jacobs, Peggy Williams and Richard fick. In. <<<http://www.worthpoint.com/blog-entry/circus-collectibles-delivered-by-mail-letterhead>>>, acesso em 12 de Dezembro de 2013.

Imagem de Abigail de Almeida (Nhá Thica). In. <<<http://circoirmaosalmeida.blogspot.com.br/>>>. Pesquisa realizada em 01 de Novembro de 2013.

Imagem de Josephine Matthews (clown Evetta). In. <<<http://www.etsy.com/listing/70700340/vintage-circus-poster-evetta-the-only?ref=market>>>. Pesquisa realizada em 10 de Julho de 2013.

Circo Russo. In. <<<http://www.eurochannel.com/pt/A-historia-do-circo-Russo.html>>>. Pesquisa realizada em 07 de Julho de 2013.

Imagem de Amelia Buttler. In. In. <<http://www.gumdropthec clown.com/index_files/page0006.htm>>. Pesquisa realizada em 03 de Julho de 2013.

Imagem de Annie e Valerie Fratellini. In. <<<http://www.clownschool.net/History/H1900s.htm>>>. Pesquisa realizada em 16 de Junho de 2013.

5. Bibliografia

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no Circo Brasileiro Estudo de caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza*. Tese de doutoramento, área de concentração: Artes Cênicas. Orientador: Prof. Dr. Clóvis Garcia. São Paulo: Universidade de São Paulo-Escola de Comunicação e Artes, 2010.

ANDRIOLI, Luiz. *O Circo e a Cidade: histórias do grupo circense Queirolo em Curitiba*. Curitiba: Edição do autor, 2007.

AREND, Silvia Fávero. “Trabalho, escola e lazer”. In. *Nova História das Mulheres*. Carla Bassemzi Pinsky (org.) e Joana Maria Pedro (org.). São Paulo: Contexto, 2012.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica Tamaoki. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: CÓDEX, 2004.

AVANZI, Roger. “La Mínima”. In. *La Mínima em cena: Registro de Repertório de 1997 a 2012*. São Paulo: SESI-SP editora, 2012, p.17.

BARATTO, Mario. Introdução. In. SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Comédia dell'arte*. Organização, tradução, introdução e notas: Roberta Barni. SP: Iluminuras, 2003.

BASTOS, Lilia Nemes. *A cia La Mínima e a comicidade no espetáculo A noite dos Palhaços Mudos*. Dissertação [mestrado] defendida no Instituto de Artes da Universidade estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP. Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, em 2013.

BEISIEGEL, Celso de Ruy Abreu. “Educação e sociedade no Brasil após 1930”. In. *História geral da civilização brasileira: O Brasil republicano, economia e cultura (1930/1964)*. T. III, v. 4. São Paulo: Difel, 1984, p. 381-407.

BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mario. “O circo na história: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética”. In. *Repertório: Teatro e Dança*. Ano 13, número 15, 2010.

COLMAN, Francisco. “Artigo 31”. In. *Caderno Máscaras (1981)*. Consulta realizada no acervo do Centro de Memória do Circo (SP), em 08 de Abril de 2013.

CAMARGO, Robson Correa de. “A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto”. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. N°4, vol.3, ano III, Out./Nov./Dez. 2006. Issn: 1807-6971.

CAMAROTTI, Marco. *O palco no picadeiro: na trilha do circo-teatro*. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CHAVES, Yeda Carvalho. Vsiévolod Meyerhold: abordagens artísticas do movimento expressivo à composição. In: CAVALIÈRE, Arlete; VÁSSINA, Elena (org.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e Família burguesa”. In: História das Mulheres no Brasil. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos) 10 ed. São paulo: Contexto, 2012.

DUARTE, Regina Lopes Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DUNCAN, Paul; WIEGAND, Chris. *Frederico Fellini: A Filmografia Completa*. Lisboa: TASCHEN, 2013.

FERREIRA, Marcos Francisco Nery. No Vertiginoso Picadeiro Soviético. in. *Repertório: Teatro e Dança*. ano 13, n.14, 2010.

FERREIRA, Marcos Francisco Nery. *A metáfora do Bogatyr: O corpo acrobata e a cena russa do início do século XX*. Dissertação (Mestrado) Defendida no departamento de Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho». Orientador: Mario Fernando Bolognesi. São Paulo, 2011.

FO, Dario; RAME, Franca (org.). Os Cavallini no arame. In. *Manual mínimo do Ator*. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (trad.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1998, p.310.

FRATELLINI, Valerie. Ça mange quoi un clown? Soliloque d’une dinossaure. In. *Jeu Revue de théâtre*, n° 104, (3), 2002, p.109-115. Disponível em: <<<http://id.erudit.org/iderudit/26410ac>>>, Pesquisa realizada em 02 de Maio de 2014.

GARCIA, Antolin. *O circo: a pitoresca turnê do circo Garcia através da África e países asiáticos*. São Paulo: DAG, 1976.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUEY, Rodney. “The Americanization of the Circus Clown”. In. AMES, Kenneth L.; WEBER, Susan; WITTMANN, Matthew. *The American Circus*. United States: Bard Graduate Center, 2012.

“Hilary Chaplain por Álvaro Assad”. In. *Revista Anjos do Picadeiro 5*. RJ: Teatro de anônimo. Edição comemorativa de 10 anos, 2006.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da Graça ao Riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina*. Dissertação (Mestrado). Defendida no departamento de Artes cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro. Orientador: Paulo Merísio, em 2012.

JUNIOR, Gonçalo. *E Benício criou a mulher...* São Paulo: Opera Graphica Editora, 2012.

KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Unicamp: Universidade Estadual de Campinas, faculdade de educação. Sob a orientação da professora doutora Elisa Angotti Kossovitch. 2004.

LECOQ, Jacques *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc, SP, 2010.

LEITE, José Wilson. “La Mínima”. in. *La Mínima em cena: Registro de Repertório de 1997 a 2012*. São Paulo: SESI-SP editora, 2012.

LEVY, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do séc. XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE; SÃO PAULO: Atração produção ilimitadas, 1997.

LEITE, José Wilson. “La Mínima”. In. *La Mínima em cena: Registro de Repertório de 1997 a 2012*. São Paulo: SESI-SP editora, 2012, p.15.

”Lili Curcio entrevista Gardi Hutter”. In. *Revista Anjos do Picadeiro* 6.RJ: Teatro de Anônimo, 2007

MARTINELLI, Leopoldo. “A Decadência da Arte”. In: *Boletim Mensal da Federação Circense*. Coluna: Colaboração dos Associados. São Paulo, ano I, 25/11/1925, n.7, p.5.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

NAMOUR, Virginia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves, o corpo torto do teatro brasileiro*. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de doutorado. Orientadora: Pr^{fa}.Dr^aNeyde de Castro Veneziano Monteiro. Campinas, 2009.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de. “Uma história do circo”. In: *Circo: tradição e arte*. Rio de Janeiro: Publicação do Museu de Folclore Edison Carneiro. Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987.

PERROT, Michelle. *Minha História das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PICON-VALIN, Béatrice. *Meyerhold*. Paris: CNRS, 2004.

RAME, Franca. A mulher-palhaço, a bufã, a jogralesa. In. FO, Dario; RAME, Franca: *Manual mínimo do Ator*. Tradução de Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 2004. p. 341-368.

RÉMY, Tristan. Cap. XXIV: Les Femmes-clowns et Les Femmes-Augustes: miss loulou et Atoff de Consoli Yvette Spessardi du trio Leonard. In. *Les clowns*. Paris: Bernard Grasset 1945.

RÉMY, Tristan. *L'évolution du costume des clowns*. Éditions de La gardine, 1991 (les cahiers du cirque 3).

REIS, Ricardo Somazz - *Histórias e Lembranças. Circo Sudan. Palavras de Neyd Alves Somazz*, publicado e disponível on line em pdf no site Circonteúdo, em 2010: << http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2578:a-historia-do-circo-sudam&catid=150:fabricadores-de-historias&Itemid=290>>. Pesquisa realizada em 16 de Janeiro de 2014.

RIPELLINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. 2 ed. Perspectiva, S.A., 1986.

ROMAIN, Hippolite. *Histoire des bouffons, des Augustes et des clowns*. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 1997.

ROPA, Eugenia Casini. Alemanha-Rússia no início do século XX: A arte do Movimento entre liberação e mecanização do Corpo. In. CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (org.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

SANTOS, Jacqueline Pithan dos. *Miroel Silveira. Um homem de teatro no espírito de seu tempo*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes, Linha de pesquisa Estética e História da Comunicação, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, 2010.

SANTOS, Lesley Revely dos. *A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80*. Universidade Estadual Paulista-UNESP "Júlio de Mesquita Filho"-Instituto de Artes. São Paulo: 2006. Orientador: Prof.Dr. Mário Fernando Bolognesi.

SILMAN, Naomi. *Lume Teatro 25 anos*. São Paulo: Unicamp, 2011.

SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Erminia, Silva, Luis Alberto de ABREU. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

_____. *Circo-Teatro. Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Guy. *Le Cirque dans tous ses éclats*. Paris: Le Castor Astral, 2000

SCOTT, Ana Sílvia. "O Caleidoscópio dos arranjos familiares". In. *Nova História das Mulheres*. Carla Bassemzi Pinsky (org.) e Joana Maria Pedro(org.). São Paulo: Contexto, 2012.

TESSARI, Roberto. Teatro no Renascimento italiano. in. *O Teatro e a Cidade: Lições de História do Teatro*. Gerd Borheim... [et al.]; organização Sérgio de Carvalho. São Paulo: SMC, 2004.

VENDRAMINI, José Eduardo. A *Commedia Dell'Arte* e sua reoperacionalização. In. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24:57-83, 2001.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro...* Oba!Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, Rio de Janeiro: Editora Senac Rio.

Anexos

Anexo A- Entrevista realizada com Deborah Serrettiello.

Data: 15 de Agosto de 2012,

Local: Faculdade Anhembi-Morumbi.

Temas: Participação feminina na *Commedia Dell'Arte* e a formação das mulheres palhaças no período compreendido entre 1970 e 1980.

Atriz formada pela turma da Escola de Arte Dramática da USP- ECA, também teve formação em linguagem das máscaras com o professor italiano Francesco Zigrino, durante a década de 1980. Atualmente, leciona na Universidade Anhembi-Morumbi (SP), onde ministra aulas das disciplinas: Direção de Atores e de Locução e Apresentação Audiovisual.

SMS: Deborah, uma das perguntas que eu gostaria de fazer é sobre a atuação das mulheres na *Commedia Dell'Arte*.

DS: A *Commedia Dell'Arte* tem uma propriedade interessante: ela é um marco. Não sei se você já leu *O Teatro e a Cidade*¹⁰¹. É um livro que foi organizado por Sérgio Carvalho, com várias palestras na época que o “Celso Fateschi” era o Secretário de Cultura. Em uma dessas palestras tem um autor que fala sobre como a *Commedia Dell'Arte* criou um mercado de trabalho. Um dos textos fala sobre transformar o trabalho de ator em uma profissão. Assim, ela cria a primeira possibilidade de criar um mercado, de desenvolver um trabalho profissional que vai de encontro ao que o público quer. O fato da mulher aparecer na *Commedia Dell'Arte*, também tem a ver com isso. Como eu vou fazer com que esse público seja fiel a esse encontro com o teatro, de rua, de uma maneira que ele queira assistir? Trazendo elementos que gerem interesse: a criação dos personagens, que acabam sendo identificados pelo público; e a mulher entra no mercado profissional pela primeira vez.

SMS: No teatro erudito ela não participava?

DS: Eram sempre homens fazendo. Ela começa a aparecer e isso causa uma excitação, um furor! São os tipos sem máscara. Elas entram, por exemplo, como os enamorados, o casal que gera interesse e identificação com as pessoas: a mulher bonita, desejável, vem desse período. Depois, quando você assiste o filme *A viagem do Capitão Tornado* [*Il Viaggio di Capitain Fracassa*]¹⁰², você observa que lá havia uma mulher fazendo uma Pantalona. Você vê um

101 . TESSARI, Roberto. Teatro no Renascimento italiano. in. *O Teatro e a Cidade: Lições de História do Teatro*. Gerd Borheim... [et al.]; organização Sérgio de Carvalho. São Paulo: SMC, 2004.

102. *A Viagem do Capitão Tornado*. Direção: Ettore Scola; 1990. (132 min), color. Título Original: *Il Viaggio Di Capitain Fracassa*

desdobramento: que as mulheres mais velhas poderiam fazer uma máscara, porque já está numa outra idade, quase masculina, então ela pode fazer uma coisa mais própria do masculino. A mulher aparece mais como essa cereja do bolo, para criar esse público. É uma análise que ele faz que eu acho bem interessante nesse texto. Depois a mulher vai ser proibida, no mesmo período de atuar em vários lugares. Às vezes, a Igreja proibia que a mulher se colocasse. No filme *Shakespeare Apaixonado* [*Shakespeare in love*]¹⁰³ isso aparece. É uma ficção baseada no período Elisabetano eventualmente a mulher poderia aparecer, vestida de homem, mas poderia aparecer. Na *Commedia* ela aparece bastante como elemento participante.

SMS: E a questão da criada aparecer sem máscara, de cara limpa?

DS: Acredito que tenha a ver com hierarquia: quem conduz a trama; quem se destaca eram os personagens masculinos. Geralmente os personagens mascarados se destacavam. Não é que não existia nenhuma possibilidade de uma mulher ter feito um Arlequim, por exemplo. Alguém pode ter pesquisado que uma mulher o tenha feito, mas eu acho que não. No livro *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*,¹⁰⁴ ela fala das grandes intérpretes da *Commedia*. É interessante. Tem uma passagem, particularmente minha: No período que o Francesco Zigrino¹⁰⁵ vem para o Brasil, ninguém queria saber de *Commedia Dell'Arte* nem de *clown*, porque as pessoas achavam museologia. Na Escola de Arte Dramática [EAD da USP] desse período (de 1985, 1986), havia duas montagens: uma era do Ulisses Cruz, que era o pupilo do Antunes Filho e entrou fazendo coisas bem importantes na época e também veio para a Escola de Arte Dramática fazer uma montagem do espetáculo. Então havia a disputa para ver quem ia ficar com Ulisses e quem ia ficar com o outro, o italiano, Zigrino, que ia fazer *Commedia Dell'Arte*. Ninguém queria! (risos). Sobramos treze mulheres mais ou menos que foram lá para o Zingrino. Quando ele chegou e olhou aquele monte de mulheres, falou: como vou fazer *Commedia Dell'Arte* com um monte de mulher? Foi um desespero! E nós tivemos a graça e a honra de entrar em contato com a técnica que ele trouxe. A ideia da *Commedia Dell'Arte* foi uma preciosidade para todas as atrizes que trabalharam nesse projeto e, como ele era italiano, a gente tinha uma coisa direto da fonte. Zigrino tinha um trabalho muito legal de direção, de olhar para o roteiro da *Commedia Dell'Arte* e foi um desafio pra ele fazer com que mulheres fizessem os homens. E foi ótimo. A

103. Shakespeare Apaixonado. Direção: Jonh Madden.; 1998 (83 min), color. Título Original: Shakespeare in Love

104. SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Comédia dell'arte*. Organização, tradução, introdução e notas: Roberta Barni. SP: Iluminuras, 2003.

105. Francesco Zigrino é abordado no tópico 3.1 E no Brasil?, presente nesta dissertação.

surpresa que havia quando terminava o espetáculo é que a gente tirava a máscara e o público percebia que eram mulheres. Isso era bem legal de ver. Então, esse espetáculo foi assistido por um ator e depois fomos conversar porque ele tinha um personagem similar ao Arlequim e ele falou para mim, diretamente: “Olha, gostei muito do seu trabalho, porém eu acho um absurdo, que uma mulher faça uma máscara da *Commedia Dell’Arte*, porque isso, tradicionalmente não é possível”. Isso em 1987, 1988. Acho que ele não percebia que havia uma mudança, e que na verdade a gente está sempre andando e as coisas vão mudando. Então a *Commedia* não poderia ser feita por mulheres, mas ela foi transformada. Nós estamos em outro século, a gente tem um outro tipo de olhar [...] E eu fiquei com aquilo, pensei, talvez, numa coisa mais rígida, que tradicionalmente não poderia, mas que hoje isso não tem muita importância. A *Commedia* vem como uma formação para o ator, então ela tem que ser transformada. A mesma coisa é você falar: “vou fazer tragédia grega do jeito que era feito”. Acho que não é possível.

SMS: Havia algum debate político, estético, sobre a mulher, na época em que você fez o curso do Zingrino?

DS: Tinha, mas não era tão explícito como hoje. Principalmente porque a quantidade de mulheres que fazia teatro era enorme. Acho que as mulheres estavam tentando conquistar. Nesse caso da *Commedia Dell’Arte* foi bem interessante, a gente ganhou um festival do SESC no período que também foi comentado isso, o Sebastião Miralé fez um artigo no qual falava que é inacreditável: “como posso ter tantas mulheres fazendo as máscaras masculinas, de uma maneira bem fiel?”. As pessoas acreditavam nas máscaras, pois é essa a sua função: você cria o seu tipo, dá vida ao arquétipo e você acredita naquilo. Aquele ser existe. Havia um movimento sim, não tão explícito nesse debate. Em 1990 a gente tem mais disso. Mas é um primeiro despertar.

SMS: Você participou de alguma escola de circo?

DS: Na época, existia o Circo Escola Picadeiro, na Cidade Jardim. Importantíssima para a formação de todo mundo que fez, naquele período, a Escola de Artes e Comunicação (ECA) e a Escola de Arte Dramática (EAD) na Universidade de São Paulo (USP). Porque muitos espetáculos precisavam do circo e começou a partir daí. Depois da chegada do Zingrino, muitos grupos começaram a desenvolver o *clown*. Que depois virou o embate todo do “temos que usar a palavra palhaço”. Nessa época surge o grupo Parlapatões [Patifes e Paspalhões] o Alê Roth e o Hugo [Possolo], eles frequentavam o Circo Escola, o Rodrigo Matheus que também estava começando, o Raul Barreto que estava chegando da França. Várias vertentes que iniciavam a pesquisa teatro-circo. A gente formou um grupo que a Cristiane Paoli Quito,

era a diretora, junto com a Tiche Viana. Esse grupo inicia o trabalho com máscaras e aí começam a ter todas as vertentes, esse pessoal começa nesse período: Cida [Almeida]¹⁰⁶, Bete Dorgam [Elisabete Dorgam].

A Cida é um pouquinho anterior à minha turma da EAD, a Bete é um pouquinho depois, mas é mais ou menos próxima uma turma da outra. Todo mundo saía da EAD e em algum momento fazia *clown*. Nesse período, o Wellington Nogueira, dos Doutores da Alegria, foi uma figura muito importante para o desenvolvimento do *clown* também. A Quito foi por um caminho: ela fez Philippe Gaulier, foi pra Londres, voltou com o *know how* e a gente desenvolveu o trabalho com ela. O Wellington vinha dos Estados Unidos e tinha essa ideia de criar um negócio com palhaço, ligado à hospital. Nunca esqueço, ele com a sua pastinha embaixo do braço. Não tinha ninguém para começar isso: vinha no nosso grupo e propunha um projeto com *clown*, falava com as pessoas para ver se não queriam fazer um trabalho, um teste, alguma coisa no hospital para ajudar ele e quem entrou foi a Vera Abbud foi. Começou os Doutores da Alegria, com a Vera Abbud fazendo *clown*.

Tem que falar com a Bete, com a Quito [Cristiane Paoli]. Ela tem um trabalho importantíssimo que ela desenvolveu no *Quadrimatzi*, falando com a Bete ela vai te falar do *Quadrimatzi*, que foi um espetáculo maravilhoso. Acho que ele despertou, de fato, a vontade de se desenvolver uma linha clonwesca em São Paulo. Na verdade, a gente fez Uma rapsódia de personagens extravagantes que juntava *Commedia Dell'Arte* e *Clown*. E por causa desse espetáculo que juntava as duas máscaras, a Quito criou esse outro espetáculo *Quadrimatzi*, que era um primor! Uma coisa maravilhosa: quatro clowns! Muito lindo!

A Quito tinha ido pra Londres, estudou com Philippe Gaulier, trouxe a linguagem clownesca; nós tínhamos feito o espetáculo do Zigrino, a Tiche [Viana] foi pra Itália, encontrou outras pessoas de *Commedia Dell'Arte*, fez a Universidade de Bologna. As duas chegaram aqui em São Paulo e eu tava fazendo um treinamento corporal ligado ao Grotowski, ao Burnier. Quando as duas chegaram, me falaram: “vamos montar uma coisa, que você faz, -eu fazia um Arlequin-, e a gente faz um trabalho de máscara.. Vamos procurar gente”. Encontramos várias pessoas que queriam fazer e começamos uma pesquisa, uma investigação, se era possível juntar as máscaras. Era um espetáculo bem legal! Depois que teve esse encontro, da *Commedia* com o *clown*, o *Quadrimatzi* veio. Depois, em 1996,1997,1998, foi um surto de palhaços e já foi para uma outra linha todo mundo que punha o nariz, virava *clown*.

106. A entrevista concedida por Cida Almeida para este trabalho se encontra no anexo I. Página 143.

Ser palhaço ou *clown*, seja lá qual for a nomenclatura... é complicado.. complexo você aprofundar a máscara. Trabalhei muito tempo como com *clown* e nesse grupo, fizemos uma tragédia juntando com o *clown*. Estudamos muito e o que sinto é isso: a gente descobre em nós várias coisas clownescas que criam o nosso *clown*, mas você acaba misturando o seu universo para criar essa personagem com a máscara . Eu vejo vários colegas que ainda estão trabalhando com essa máscara, desenvolvendo improvisação. A Vera Abbud é um exemplo: ela utiliza várias coisas da vida dela própria, seu *clown* é uma máscara que tem vida própria. Mas tem muito da Vera ali.

SMS: Voltando para a *Commedia Dell'Arte*, seria mais ou menos assim, quando os atores usavam a máscara?

DS: É a máscara tem uma coisa, que tem vida própria. O Zigrino falava que você tem, rigidamente um formato, como a própria máscara, você tem lá um objeto concreto, que tem umas linhas e sua forma. E você exercita em cima de dessas regras, que são importantíssimas. Só que a partir do momento em que domina as regras, você começa a criar e a improvisar. Por isso que ela é importante na formação de ator. O Antunes fala isso: “existem regras básicas, de formatações que você faz, em cima dessas regras, você improvisa, você faz dessa regra uma coisa absolutamente maleável”. Por exemplo, se eu pegar um jogo que é próprio da *Commedia*, tem lá a sequencia que você tem que fazer, as regras de espaço e tal, parece uma coisa que aprisiona, só que depois que você domina essas regras, é a liberdade total. Quando você domina toda postura do Arlequino, como ele se comporta, seu corpo rígido, seu ritmo e em cima disso você vai criar o seu próprio Arlequino.

SMS: E com relação às mulheres na *Commedia Dell'Arte*, também tem essa mesma lógica?

DS: Mesma lógica. Na verdade, nenhuma usava máscara no sentido concreto, mas a pessoa vai estar num jogo em que ela vai ter uma máscara própria, mesmo com seu rosto. A serva está inserida nesta estrutura: ela tem uma movimentação própria dos servos . Mas ela não tem a máscara propriamente dita. Ela é uma mistura de Arlequim e Briguella com intuição feminina.

SMS: Como era a participação da serva na vida da dama, da enamorada?

DS: Essa máscara é a voz da experiência feminina. Porque a donzela tem limitações na *Commedia*. Tem coisa que ela não pode fazer. A serva pode tudo e ela é um dos personagens mais livres da *Commedia Dell'Arte*: sabe tudo dos patrões, dos empregados, dos enamorados. Porque as empregadas, as servas, são as únicas que tem acesso aos quartos. Por isso que Shakespeare compõe as que são importantíssimas na trama. Romeu e Julieta sem a ama,

não tem trama. Os servos são responsáveis pela costura, mas a serva é mais responsável ainda: ela sabe de tudo que acontece.

SMS: E ela poderia falar livremente disso?

DS: Ela sabe como falar com cada personagem. Porque ela não vai falar com o Pantalone, como falaria com Briguella, ou com qualquer um, não. Ela tem persuasão, é sagaz, tem toda uma lógica feminina para poder chegar aonde ela quer. Enquanto os homens não sabem o que se passa em alguns lugares da casa. Não estou sendo feminista nem nada. Por exemplo, os servos não tem acesso aos quartos, mas ela tem acesso tanto ao quarto do Pantalone quanto ao da enamorada, sabe exatamente como é o patrão sem vergonha, que passa a mão nela e ela deixa por algum motivo, interesse, ou não. Ela tem esse poder: pode não querer, pode falar: “não, hoje não”. Isso acontece até hoje, você pega as tramas de novela, é assim. Tem sempre uma empregada de sucesso.

SMS: Essa personagem pode ter desembocado num arquétipo de palhaça atualmente?

DS: Sim. Você vê, hoje em dia, o *stand up*, ou palhaçaria, que a mulher vai chegando devagar. Tem mulheres muito interessantes, mas ainda assim é um universo masculino.

SMS: Obrigada pela contribuição, Deborah.

DS: De nada.

Anexo B- Entrevista realizada com Hudi da Rocha Camargo.

Data: 04 de Fevereiro de 2013

Local: Residência da artista Guaraciaba Malhone, em Votorantim, São Paulo.

Temas: atuações e tipos cômicos femininos nos circos.

Artista Circense do Circo Guaraciaba, localizado em Votorantim, São Paulo. Atua como palhaço [Fedegoso] e humorista caipira até os dias de hoje.

SMS: Hudi, como era a formação de palhaço nos circos tradicionais?

HR: Vinha com a prática. Nascia, crescia, vendo os pais, os tios, os irmãos trabalharem dentro do circo e, se tinha aquele dom para o palhaço... Porque precisa ter dom também para fazer graça. Se não tiver, não adianta nada. Esse negócio de que tem oficina que ensina por ai... O palhaço não se ensina, é dom mesmo. A gente via o pessoal trabalhar, com três, quatro, cinco anos de idade, já colocavam a gente no palco, no picadeiro, para fazer umas gracinhas, umas entradinhas e, ali, iam percebendo se tinha vocação ou não, se tinha o dom da graça. Muitos trabalharam, fizeram... Mas um palhaço sem graça. Não tinham aquele dom, mas continuavam forçando, vendo se acontecia alguma coisa. E tinha muitos outros que com o dom da graça.

SMS: E tinha uma produção de mulheres palhaças nos circos?

HR: Na nossa época não. Até tinha um preconceito: “onde já se viu mulher fazer palhaço?!”. Sabe? Era assim. Mais tarde, com o tempo, foram aparecendo as primeiras palhaças e muitas mulheres tem o dom da graça. E aí a gente também foi se acostumando com o novo tempo e foi aceitando. Mas não tinha, era um preconceito. Até hoje ainda existe preconceito contra a mulher, mas muito pouquinho. Em todos os setores da vida tem esse preconceito, com o tempo as mulheres foram dominando, entrando no mercado.... E tem que acabar mesmo esse preconceito. Tem muitas mulheres que são ótimos palhaços.

SMS: E você teve algum contato com as escolas de circo?

HR: Não tive contato. O que aprendi foi na prática mesmo, no dia a dia no circo. Nasci em uma barraca de circo, com dois anos, três anos, comecei a fazer umas gracinhas a entrar em algumas peças. O menino Jesus, a Paixão de Cristo. Então já vinha aquela influência e a gente gostava desde criança. A gente nem sabia dessas oficinas. Devia ter muito pouca. No circo, aprendia com a família mesmo. Nascia com o circo, ia vendo trabalhar, ia fazendo, a hora que precisava entrar já estava sabendo, de tanto assistir. Era na praça mesmo, no circo. Não tinha escola. Que época foi que apareceu uma escola em São Paulo? Acho que foi em 1975, 1976, por aí. Uma escola! Mas nunca ninguém foi lá não, viu? Quem estava em São Paulo mesmo é que ia. De circo não ia. A gente até desprezava: Que escola? A gente aprende aqui mesmo. Era assim, sabe?

SMS: Sobre a caricata no circo teatro, tem alguma aproximação desta figura com a palhaça?

HR: Tem uma diferença: a palhaça, por exemplo, tem que pintar a cara pra ser palhaça. A caricata não. A caricata é aquela artista. Tem que ter o dom da graça também, senão não resolve nada.

SMS: Havia alguma questão moral sobre o palhaço ser feito pelo homem? Qual o papel da mulher no circo?

HR: Não tinha uma questão moral, tinha uma questão de preconceito, machismo nosso daquelas épocas. Como em todas as coisas, homem é machista, não tem tamanho. Mas depois veio vindo, foi aceitando. Não tem como não aceitar. porque se você está fazendo uma coisa e está produzindo, então não tem o que ser contra. Se está produzindo para a companhia, é uma produção. Mas existia. Eu venho do circo primitivo mesmo, fui do tempo que o circo viajava o material com carro de boi, carroça, cavalos, eu saía correndo atrás, aquilo era uma maravilha. Fui palhaço até uns 14, 15 anos, depois parei. Não me adaptava. Fazia direitinho,

de tanto ver todos trabalharem, fazerem. Os pais da gente punham a gente nas cadeiras: “Senta lá. fica olhando, vendo, para aprender”. Quando chegava a hora, a gente entrava, já estava com tudo aquilo na cabeça. Então foi na prática. O circo, naquela época, costumava trazer humorista caipira, o baixo *clown* que a gente chamava, que nem pintava a cara, ia na frente da cortina. Fechava um ato nas peças, aquele camarada ficava ali enrolando o povo, contando piada, causos e comecei fazer o humorismo caipira. Entrava descalço, roupa caipira, da roça, da fazenda e me adaptei muito mesmo.

SMS: Tinha entradas que a mulher trabalhava com palhaço, mas ela não era palhaça nos circos?

HR: *Clownette*, que nós chamamos de escada. Escada é aquele tipo cômico que recebe e dá de mão beijada pro palhaço.

SMS: Mas a *clownette* não se pintava? não se maquiava?

HR: Não, não. A *clownette* entrava cara limpa, maquiada como mulher.

SMS: Tinha alguma proximidade com a caricata?

HR: Tem, no modo da graça. Tinha umas *clownettes* muito boas, que sabiam fazer, contar história para o palhaço, que era muito engraçado. No fim, ele era engraçado. Mas a escada era quem preparava tudo. Como faz o Nóbrega, da Praça é Nossa¹⁰⁷, o Dédé nos Trapalhões¹⁰⁸. É aquele que prepara tudo, que entrega de mão beijada e o nome ficava para o palhaço. O palhaço, é o simbolismo do circo. Desde que o circo é circo, sempre teve palhaço. Um pouquinho melhor, um pouquinho pior.

SMS: E a questão do nariz do palhaço? É muito importante?

HR: Engraçado... Na minha época não se usava esse nariz não. Poucos palhaços botavam o narizinho de bola lá. O resto pintava toda a cara. Não tinha isso. Eu não sei como é que foi criado porque não tinha mesmo.

SMS: Como era o figurino do palhaço?

HR: Era sapatão mesmo. Todos os palhaços : sapatão, terno, gravata,, e camisa de colarinho . Só que era uma camisa feita para o palhaco: uma golona, grande que subia, cheio de macarrão [tiras de pano] na manga que subiam quando o palhaço tirava o paletó. Todos trabalhavam assim, nessa característica. Hoje mudaram tudo. O palhaço veste uma calça

107. Programa humorístico idealizado pelo artista Manoel da Nóbrega, em 1957, na extinta TV Paulista e posteriormente, em 1980, passou a ser apresentado pela rede SBT de televisão. Informação disponível em: << <http://www.sbt.com.br/apracaenossa/programa/>>>, acesso dia 30 de Abril de 2014, às 10h:49min.

108. Manfred Santana [Dédé], era de família circense, e na década de 1960 uniu-se à Renato Aragão [Didi], Antonio Carlos Mussum [Mussum] e Mauro Faccio Gonçalves [Zacarias] formando o quarteto Os Adoráveis Trapalhões que anos mais tarde viraria Os Trapalhões, humorístico televisivo de sucesso na televisão brasileira. Informação disponível em: << <http://www.ostrapalhoes.net/>>>, acesso dia 30 de Abril de 2014 às 11h:01min.

inocentemente, fantasiado, põe uma cabeleronas [peruca]. Poucos usavam peruca e não tinham essas roupas extravagantes de hoje. Por isso que a gente olha na rua a palhaçada, -tá tudo a mesma coisa-, tudo fantasiado.

SMS: E o figurino do caipira?

HR: Era terno também. Aquele terninho caipira. O palhaço era um terno tradicional. O caipira era um terno e uma calcinha curta, um paletozinho apertado, uma camisa florida, listrada, um lenço no pescoço e um chapeuzinho na cabeça. Esse era o caipira. Como faz o Rolando Boldrin¹⁰⁹ naquele programa. Era mais ou menos aquilo que o caipira fazia: aqueles causos, aquelas piadas, é isso que eu faço com o meu trabalho.

SMS: Você fazia dupla com alguma mulher?

HR: Eu fiz dupla com a minha primeira esposa. Uma bela de uma dupla! Fazíamos uma dupla engraçada, com aquelas emboladas, contos... Quase nunca soubemos de quem era aquela coisarada. Poucos autores sabemos. A maioria não tem autor. Um fazia e iam se alastrando, mas ninguém se importou em saber quem era o autor. Tinha uma instituição que cobrava sobre os direitos autorais e nos pagávamos semanalmente esse embarque: todas as comédias no circo, os dramas, tudo citado em contrato. Mas a gente nunca se importou em ver quem era o autor disso. Tem um punhado de comédia que é um tal de Grilo. Autor de um punhado de chanchada, aquelas coisas que fazia na época, um pastelão de cair, de bater, grude na cara, aquela coisarada. Uns autores que a gente conhecia no Rio: Amaral Gurgel, Paulo Magalhães, Antenor, tudo gente conhecida. Então sabia quando levava as coisas dele a gente sabia que eram deles. Mas era pouco ninguém se importava.

SMS: Muito obrigada pela contribuição.

HR: De nada.

Anexo C- Entrevista realizada com Guaraciaba Malhone Cavalcanti

Data: 04 de Fevereiro de 2013

Local: Residência da artista Guaraciaba Malhone, em Votorantim, São Paulo.

Temas: atuações e tipos cômicos femininos nos circos.

Artista circense do Circo Guaraciaba, filha do palhaço Pirulito [Antonio Malhone], casou-se com o palhaço Chicuta [Jaime Cavalcante]. Aos seis anos estreou no picadeiro como a

109. Rolando Boldrin, atuou no teatro, televisão e cinema e duplas caipiras, sendo um dos maiores divulgadores desta arte. Informações: <<<http://www.rolandoboldrin.com.br>>>, <<<http://tvcultura.cmais.com.br/srbrasil/sobre-o-programa/apresentador/sobre-o-rolando-boldrin>>>, acesso em 30 de Abril de 2014, às 11h:12min.

palhacinha Cocada. Depois passou a atuar nas comichidades dos dramas, comédias e partes cômicas das peças do circo.

SMS: Guaraciaba, qual foi seu primeiro contato com a arte do palhaço?

GM: Do meu pai, tinha que sair uma palhacinha! Minha avó me ensinou. Tinha seis anos quando estreei no picadeiro como palhaça. Eu fazia dupla com uma amiguinha: Guiomar e Cocada. A gente fazia todas as reprises que uma criança podia fazer: “A mentira maior”, “Quem comia o doce”, - aquela entrada que você comia e depois jogava talco na cara-, só aquelas coisas que, claro, uma criança podia fazer. Depois comecei a fazer palhaça com outra amiga que tinha no circo. Minha avó que era quem ensaiava todas as crianças. E ensaiava acrobacia também. Eu fazia palhaço e entrava na acrobacia. Ela [refere-se à parceira como palhaça] fazia os truques direito e eu os truques atrapalhados. Foi aí que comecei. Depois parei. A gente chega em uma certa idade que não quer fazer mais. E passei a fazer a parte cômica dos espetáculos que eu gostava mais do que fazer a dramática.

SMS: Uma caricata?

GM: Caricata eu fiz agora, depois que fiquei mais adulta. Mas, naquela época, empregadinha, ou mesmo vestida de homem. Tinha uma peça que chamava O Mundo não me quis. Eu fazia um menino. Era engraçado. Tinha doze, treze anos nessa época, depois parei, comecei a fazer as ingênuas, eu já estava com uns quinze para desesseis anos. Passei de uma fase que tinha Picadeiro, meu pai passou só para o palco ai me entrosei de fazer as mocinhas da peça mesmo.

SMS: Quando você atuava como palhaça tinha algum preconceito?

GM: Naquela época que eu fazia, era criança, não tinha preconceito nenhum.

SMS: E como era o seu figurino de palhaça?

GM: De calça comprida. Tenho uma foto que estava igualzinha à meu pai. Tinha aquela camisa toda cortadinha e calça xadrez. Mesmo para fazer acrobacia fazia desse jeito. Não me vestia de mulher. Fui me vestir de palhaça mulher agora no Festival de Mulher Palhaça no Rio [de Janeiro]. Aí sim, fui de palhaça mesmo: vestido, sapato, de palhaça. Nariz. Porque naquela época não tinha nariz. Não sei por quê. Nem eu, nem meu pai, nem meu marido. Agora que me dizem: “mas o nariz é a parte do palhaço fundamental, você não precisa nem estar com a cara pintada, se você colocar o nariz você já é uma palhaça”. Gente! Não acredito! Não sei por quê. Não frequentamos escola de Circo, não frequentamos Escola de Arte Dramática, não frequentamos nada, fomos aprendendo em casa. Minha avó ensinou tudo pra gente: desde abrir uma cortina até cumprimentar, quer dizer, a nossa escola foi da minha avó. Nós fomos palhaços diferentes, mas tudo bem, chegamos lá...(risos).

SMS: Há alguma diferença entre a cômica e a caricata no Circo Teatro?

GM: A Cômica é a caricata. Ela faz aquela graça de pintar a cara, mas na situação que a peça, a comédia, a pantomima, esquete exigisse.

SMS: E a *clownette*? Como era o papel e a caracterização dela com o palhaço?

GM: A irmã da minha avó fazia *clownette* pro marido, depois ela saiu, veio a filha ela fazia pro pai. Tinha até aqueles, retratos que a gente vendia. Era assim, acabou o número, não vendia doce, vendia o retrato na bandeja. Era um dinheirinho a mais que eles tinham. Ela não estava caracterizada não. Um batom mais vermelho, um rouge mais forte, mas não pintada de palhaço, nariz, nada. Só assim. E o palhaço não. Ele estava pintado. As roupas dela eram bufantes, a meia branca por baixo, mas fazendo *clownette* pra ele.

SMS: A *clownette* é um Branco na relação com o palhaço?

GM: Sim, ela faz a escada e o palhaço dá o desfecho.

SMS: Qual a diferença entre ela e a caricata?

GM: Quando você vai fazer uma caricata, por exemplo, você vai fazer uma velha, não é uma mocinha: exagera aumenta a sobrancelha, faz um cílio maior. Uma pintura mais exagerada. Mas não se pinta de palhaço. Não tem nada a ver. E quando é mocinha também: põe um cílio grandão e pronto, está caracterizada para fazer uma comicidade dentro da comédia.

SMS: Sobre a construção da caricata, tinha alguma semelhança, diferença com a palhaça ou *clownette*?

GM: Palhaça é palhaça. Caricata é caricata. . A construção é diferente. A caricata já está pronta, escrita, tem algum improvisado, mas não sai daquele texto. A palhaça não, você tem que construir para fazer a comicidade.

SMS: Tem um figurino, maquiagem própria da palhaça?

GM: Acho que a gente constrói um figurino. Mesmo que você mude a cor, o estilo é o mesmo. A maquiagem é muito importante porque marca a sua figura: “aquela ali é a palhaça tal”. Tanto a roupa como a maquiagem, muito importante.

SMS: Como era a relação do público com os artistas de circo?

GM: Agora não. Mas ficamos muito tempo marginalizados: passar numa calçada e eles [pessoas da cidade] passarem para a outra. Aqui em Sorocaba mesmo, a gente saía, eles olhavam a gente meio torto. Se tivesse vizinho do circo, não deixavam a filha conversar com a gente. Eram muito preconceituosos principalmente com mulher do circo. Para eles a gente não prestava. Uma vez, eu tinha um trailler, estava fazendo comida, e uma moça passou pra lá, passou pra cá. Parou, ficou olhando, falei pra ela: “você quer alguma coisa?” Ela: “Posso pedir uma coisa pra senhora?” Falei: “Pode”. “Posso entrar ai?”. Eu: “Pode”. Entrou: “Aaahh,

jamais a gente lá fora pensa que tem tudo isso aqui dentro”, Falei: “Ah mas o que você pensou?”, “A gente pensava que tinha colchão no chão e vocês dormiam junto”. Eles não estão errados de pensar assim. Agora não, tem mais informação, você vê o Circo du Soleil, o Tihanny. Mas, de primeiro, para eles era coisa de outro mundo. Ela ficou abismada de ver tanta coisa dentro do trailer. A gente dá desconto: se você não conversa, não vem, a gente não pode censurar muito. Mas que eles pensavam que a gente era „biscate“, pensavam..(risos).

SMS: Quais os papéis da mulher no circo?

GM: Nossa, fazíamos de tudo! Falo que a mulher do circo foi muito mais sacrificada do que a mulher da cidade. : não tínhamos empregada, fazíamos tudo que uma dona de casa faz, ainda tinha parte ensaios e o espetáculo à noite. No outro dia, mesma rotina. Depois que eu sentei aqui fiquei pensando em todas as coisas que passamos: , foram aprendizados. A gente não tinha tempo de nada. Na segunda-feira você não queria sair, porque a rotina de casa era a mesma, só não tinha o espetáculo. Agora está ótimo! Você entra no trailler tem tudo lava-louça, até máquina! No nosso tempo não tinha isso, a gente carregava do poço mesmo, tinha água encanada não. Agora os trens são modernos, tem tudo, traillers água aquecida, torneira, ar condicionado.

SMS: Além de executarem todas estas funções, ainda tinha a questão da vigilância de dentro do circo para não dar margem a esses pensamentos?

GM: Meu pai principalmente. Naquela época que saiu a minissaia, jamais saímos de minissaia na rua. Podia ser a maior moda. Ele falava: “olhe, vocês já são visadas”. A gente parecia que tinha uma estrela falando assim: “Circo!” sabe? Você entrava na loja, as moças já mediam você de baixo para cima e não sei porque. A gente estava vestida igual a outra pessoa qualquer, uma pessoa comum. Mas quando chegava, por exemplo, aqui em Votorantim, uma cidade bem pequena. Eles sabiam que a gente não era dali. Você chegava num lugar: “Ah é do circo” “Fecha a porta, a janela, porque vão roubar galinha”, “vão pegar o gato pra dar para o leão”, todas aquelas coisas. Mas não era nada disso. A gente era uma pessoa comum, só trabalhava no circo, só fazia o povo chorar ou rir, ou lá que fosse, a peça, mas não que fôssemos diferente.

SMS: Quais eram os números que elas [as mulheres] faziam?

GM: Todos. A minha avó fazia tudo: salto, acrobacia, trapézio, parada, volteio. Foi uma artista de mão cheia! Eu não fiz muito. Quando ela começou a me ensinar a fazer acrobacia, fiz palhaço com minha amiga, a Marilene e depois, contorção. Quando estava com 10 anos mais ou menos, minha mãe separou de meu pai, ai ficou naquela: “Não quero mais que ela trabalhe”, então minha avó parou. Fiquei quase 5 anos sem trabalhar. Quando parou essa

confusão toda, eu estava com 15 anos, minha avó falou: "Agora você está dura, não dá mais". Eu também não era muito chegada. Fui mais de trabalhar no teatro mesmo e parei de fazer número. Mas minha avó trabalhou um bocado. Ela e a família dela inteira saltavam, faziam jokei no cavalo, trapézio volante. Minha avó começou a adestrar cachorro. Tinha duas trupes de cachorros: uma fazia uns números e a outra fazia os outros. Depois começou a parar todo mundo. Aí ficamos só com teatro mesmo. Meu pai tirou picadeiro, levava esquetes, cortinas cômicas. Ficou mais um tipo de show mesmo, alguns dramas.

SMS: Vocês tiveram algum contato com as Escolas de Circo, ou alguma questão sobre as mulheres palhaças na época?

GM: Na nossa época era muito difícil ver uma mulher palhaça. Não sei se era preconceito. Só vi palhaça, no circo, de criança. Adulto mesmo, não vi ninguém. Fui ver agora, uns cinco anos atrás. Em São Paulo. Gente, tem muita palhaça. E boas, que botam homem debaixo do braço. Nem imaginava, na minha idade que tinha tanta mulher palhaça desse jeito. Para nós foi uma surpresa colocar nariz, vestido, sapato, todas de mulher: eu, minha filha, minha cunhada, mas foi muito legal.

SMS: Você fazia dupla caipira? Ou chegou a atuar como palhaço em algum momento?

GM: Caipira não. Só fiz quando criança mesmo e depois trabalhei muito pouquinho com meu pai, fazendo *clown* pra ele, mas muito pouco mesmo. Porque o *clown* foi embora. Mas ele não gostava. Falava que se sentia mal de trabalhar com mulher porque achava que as piadas ou entradas cômicas que ele levava não ficavam boas para fazer com mulher. Mas conheci duplas que trabalhavam: o Doroz, um palhaço de circo, picadeiro. Trabalhava com a mulher. Faziam todas as reprises juntos. Mas era difícil de se ver.

SMS: O que você achou do surgimento destas mulheres palhaças a partir das Escolas de Circo?

GM: Da minha parte achei muito legal. Naquela época, olha quantas mulheres queriam fazer aquilo e não tinham espaço, o preconceito não deixava. Claro, tem homem que não vai querer ser palhaço e não vai para frente porque não tem aquele dom. E muitas mulheres também. Mas se fosse agora, minha avó era uma palhaça e tanto: ela fazia as caricatas nas peças, era muito engraçada... Já pensou se deixassem? Seria ótima palhaça. Achei muito legal esse movimento de mulheres palhaças, porque nós saímos debaixo do pano.

Anexo D- Entrevista realizada com Roger Avanzi

Data: 22 de Janeiro de 2013.

Local: Residência de Roger Avanzi, São Paulo.

Temas: Formação de palhaço nos circos e nas escolas de circo.

Artista circense da família Nerino, também no Circo Garcia, onde conheceu e casou-se com a também artista Anita Garcia. Em determinado momento precisou substituir seu pai, o palhaço Picolino I, tornando-se o Picolino II. Na década de 1980, lecionou nas primeiras escolas de circo surgidas no Brasil: Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) e Circo Escola Picadeiro.

SMS: Roger, como era a formação de palhaços no Circo Nerino?

RA: No circo, algumas pessoas, prestavam atenção nos trabalhos e muitos se tornavam artistas de ver os outros trabalharem. Tem as mulheres que também trabalhavam. Minha senhora, que era do Garcia, entrava comigo fazia o *clown* feminino, clownesa. Não tinha uma escola de circo.

SMS: O que você acha destas mulheres palhaças hoje?

RA: O que eu reputo importante dessa palhaça é que ela crie uma coisa que seja dela, porque muita gente só está imitando o que os outros fizeram, fazem. Então, pára um pouco a imitação. Principalmente a mulher. Que ela crie uma reprise.

SMS: Havia alguma caricata no Circo Nerino?

RA: No Circo Nerino, meu pai fazia comédia no picadeiro. Geralmente, no Circo que tem teatro, toda peça, mesmo dramalhão tem um cômico no meio. E quem faz o cômico é o palhaço do circo, mas tem a caricata, a ingênua, e assim, por diante. A minha esposa fazia a ingênua. Mas ela não gostava de fazer ingênua não. Dizia que ingênua tinha que ser as mocinhas. Ela fazia a cômica nas comédias.

SMS: O senhor deu aula nas primeiras Escolas de Circo do Brasil, como foi essa experiência?

RA: Todos os artistas do Brasil tinham um sonho de fazer uma escola. Já tinha no mundo todo. No Brasil não tinha e eles queriam fazer. Piolin [Abelardo Pinto]¹¹⁰, Arrelia [Waldemar Seyssel]¹¹¹, Carequinha [George Savalla Gomes]¹¹², Torresmo [Brasil José Carlos Queirolo] e

110. Artista de família Circense, foi homenageado na Semana de Arte Moderna pelos modernistas em São Paulo. Seu aniversário em 27 de Março ficou marcado como dia do Circo. Informações: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/largo_do_pai_ssandu/index.php?p=7142>>, acesso 30 de Abril de 2014, Às 11h:18 min.

111. Artista de família circense, na década de 1950 trocou o picadeiro pela televisão. Informações: <<<http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/arrelia.htm>>> acesso em 30 de Abril de 2014, às 11h:21min,

Chicharrão [José Carlos Queirolo]¹¹³, queriam fazer uma escola e não conseguiam. O Governo não ajudava, por isso, por aquilo. Quando nós paramos com o circo, eu ia correr com outra coisa pra fazer. Mas alguns artistas que eram de circo, estavam sem trabalho e tinham o desejo de ser professor de circo, de ensinar o que faziam. Vieram me procurar para entrar na turma, ajudar a fazer. Tinha um senhor que foi artista de nosso circo: Francisco Colman¹¹⁴, que fundou a Casa do Ator. Era muito conhecido aqui na política. Começamos a dar aula quase de brincadeira, era mais um estudo que a gente fazia. Começou a formar um grupinho de gente que ia estudar, treinar lá e ele ficou animado e foi falar com o Governo. E o Governo cedeu o Estádio do Pacaembu. Foi ali que nasceu a primeira Escola de Circo. Chamada de Academia Piolin de Artes Circenses. Muitos artistas do teatro a procuravam porque em certas peças eles tinha que trabalhar no trapézio. Depois de um festival de verão no Guarujá, o Governo pegou o circo e armou onde hoje é o sambódromo. E ficamos dando aula lá. Quando estávamos trabalhando, a TV Cultura entrou em contato com o secretário do circo pra gravar o programa “Bambalalão” no circo. Era de graça. Foi uma beleza viu? Um sucesso! Depois não tomaram conta direito do e acabou. Foi uma pena. Aí o Wilson [José Wilson Leite] me chamou pra trabalhar com ele no Circo Escola Picadeiro e fiquei bastante tempo ensinando bicicleta e palhaço.

SMS: As mulheres procuravam curso de palhaço na Academia Piolin? Como era o curso de palhaço na Academia Piolin?

RA: Elas faziam a comicidade nas peças ou no picadeiro. Por isso que acho que se uma pessoa se propõe a fazer alguma coisa, que ela crie. Quando eu ensinava o palhaço, ensinava o que o excêntrico, o tony e o *clown* fazem. Que são as três principais partes cômicas no Brasil. É como se fossem tintas: você mistura uma tinta com outra, forma uma terceira. Era o que acontecia com os palhaços. Pegava o excêntrico com tony de soirée, formava outro palhaço. Por exemplo, o que fica na loja fazendo comicidade, é um palhaço, nasceu dos outros palhaços e está fazendo outro tipo de palhaçada. Os trapalhões, fiz alguma coisa de Picolino

112. De Família Circense, Carequinha modificou a forma como o palhaço era visto, tornando-o um palhaço-herói. Também teve um programa de televisão em 1951, fazendo muito sucesso inclusive entre as crianças. Informações: <<http://www.funarte.gov.br/circo/george-savalla-gomes-o-palhaco-carequinha>>, acesso em 30 de Abril de 2014, às 11h:44min.

113 . Brasil José Carlos Queirolo [Torresmo] era de família Circense, também participou de programas televisivos voltados ao público infantil na década de 1950. Informações:<<<http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/torresmo.htm>>> , acesso em 30 de Abril de 2014, às 11h:56min. José Carlos Queirolo [Chicharrão] , seu pai, preconizou a figura do palhaço excêntrico no cenário circense nacional. Informações: <<<http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm>>>, acesso em 30 de Abril de 2014, às 11h:59min.

114 . A atuação de Francisco Colman para o surgimento das escolas de circo foi significativa e aparece nesta dissertação no tópico 3.1. E no Brasil?

com eles. Eles não se pintam, são palhaços e faziam essa função na TV. E tem muitos palhaços pintados e humoristas, que não pintam a cara. A palhaça pode aproveitar tudo isso.

Anexo E- Entrevista realizada com Rita de Cássia Venturelli.

Data: 09 de Novembro de 2012.

Local: Residência de Rita de Cássia Venturelli, São Paulo

Tema: Academia Piolin e formação de Palhaço.

Sua formação inicial nas artes circenses ocorreu quando criança por intermédio de seu pai, que era cantor, ator e filho de circenses. Ele a levava aos circos que chegavam em sua cidade e fazia questão de ensinar os números de contorção à sua filha quando chegava em casa. A artista em São Paulo na década de 1970, onde cursou a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) e posteriormente foi para o Circo Escola Picadeiro. Atualmente ministra alguns cursos e oficinas de curta duração acerca desta linguagem.

SMS: Rita, qual foi seu primeiro contato com a arte do palhaço?

RC: A Academia Piolin de Artes Circenses foi a primeira Escola de Circo da América Latina, iniciou em 1978, embaixo da escadaria do Pacaembu. Muitos atores iam treinar lá, para pegar resistência física, fazer um pouco de acrobacias. Na Academia Piolin de Artes Circenses, os meus professores foram a Zoraide Savalla na contorção e o mestre Roger Avanzi na bicicleta e no palhaço. Na primeira apresentação que nós fizemos, acho que foi em 1979, foi recomendado que fôssemos com figurino de acrobata e a Verônica [Tamaoki] ousou e foi de palhaça com umas tranças pra cima, maquiagem de palhaça. Lembro que a entrada era assim: as meninas numa fila, os homens em outra e os palhaços (todos homens) numa terceira fila. A Verônica estava lá de palhaça na fila das mulheres, a Amercy [Marrocos] passou e quando viu a Verônica, olhou pra ela e falou: "palhaço não é aqui não, vai pra lá!". Verônica foi a pessoa que ousou estar de palhaça na primeira apresentação da Academia Piolin. Quando vi aquilo, amei! Foi nesta época que eu assumi que queria ser palhaça, mas a primeira menina vestida de palhaça que eu vi foi a Verônica, inclusive não foi "benquista": "Ah, palhaço, vai pra lá" ela adorou! E foi para o lado dos nossos amigos que estavam de palhaço. Lembro do Abel Bravo, Breno Morone, Luiz Ramalho, Tadeu Come Terra... Então assim, o estranhamento com a mulher palhaça existia dentro da própria Entidade.

SMS: E o que você acha que significou essa produção da personagem palhaça em 1970?

RC: Quando mudei para São Paulo em 1978, vim para fazer teatro. Entrei na Escola Macunaíma e lá eu soube da Academia Piolin. Quando você faz teatro, é mais fácil você fazer palhaço. Na hora que fui para a Academia Piolin, fazer acrobacia, contorcionismo e bicicleta,

o professor Roger, o palhaço Picolino, já saiu montando as esquetes. Então pra mim foi uma coisa natural, eu já era atriz, tinha facilidade de pegar os esquetes, improvisar, brincar em cima. Para mim era tudo uma descoberta, agora montar uma palhaça leva tempo, é muito difícil você encontrar a tua maquiagem, eu tive várias durante o processo até chegar na que mais parecia com meu rosto. A época que trabalhei com o Ornitorrinco, a gente usava a cara branca e aí a cara branca se estendeu pro palhaço, até que eu cheguei numa coisa aproximada do que é meu rosto. Me inspirei na maquiagem da Annie Fratellini: ela tem uma maquiagem muito simples que valoriza o rosto. Então me inspirei na simplicidade da maquiagem dela e hoje em dia é mais simples ainda, porque só uso um batom preto, um nariz vermelho, o blush e o contorno dos olhos para deixar arredondados.

SMS: E com relação ao figurino?

RC: Existem quatro tipos principais de palhaço: Excêntrico, Cara Branca, mendigo e o Tony, este último é versátil, faz várias acrobacias no circo com maquiagem de palhaço, por isto seu figurino é simples e prático, para não atrapalhar as acrobacias. Eu fazia acrobacia, monociclo, malabares, corda indiana e meu figurino puxava pro do Toni, meio parecido com um "aqualouco", por exemplo: tem uma malha, uma meia, um colant colorido, uma sapatilha, roupas que te facilitam na movimentação.

SMS: Não havia um debate específico sobre o palhaço ser para o homem, ou sobre a palhaçaria feminina?

RC: Foi uma coisa mais natural. não existia uma polêmica sobre o palhaço tem de ser homem e mulher não pode, mas o universo do palhaço é um universo masculino. Então a mulher quando entra pra fazer palhaço, tem que ver onde se coloca dentro da esquete, que são divididas entre o augusto e o *clown blanc*. No caso, é um tentando pegar o outro. Então quando a mulher fica no papel do que apanha, é meio agressivo o homem ficar batendo na mulher, no *clown*. Muitas vezes eu tinha mais comicidade pra fazer o excêntrico, mas dentro da esquete eu ficava no que bate, para suavizar um pouco isso e quando eu apanhava a plateia inteira ficava do meu lado, porque é uma mulher apanhando, independente de ser uma palhaça. Às vezes tem essa dificuldade de como você vai se colocar na esquete. Eu faço muita dupla com o Gil que é o meu palhaço, minha dupla oficial. O Fernando [Sampaio]¹¹⁵ é uma alegria trabalhar com ele, mas a gente acabou não fazendo tanto assim. Então não existia essa discussão. Naturalmente existia uma acomodação da mulher dentro da esquete pra que não ficasse agressivo.

115. A entrevista com Fernando Sampaio se encontra no anexo , p. Deste trabalho.

SMS: Como era essa parceria com o Fernando Sampaio?

RC: Com o Fê eu acabava ficando no papel do palhaço Branco, porque ele é escancaradamente o excêntrico, com aquela cara que ele faz, o tipo de roupa que ele usa, então, com ele eu fazia o contraponto da esquete que no caso é o Cara Branca e ele ficava com o Excêntrico. Com o Gil[gilberto Caetano] a gente reveza: ele me pega num esquete, eu peço ele na outra. A gente faz sempre esquetes seguidas, que até aprendi com o Picolino. Por exemplo, os esquetes “beba basta” e “mão só”. Na primeira ele me pega, na segunda eu me vingo e aí a plateia fica toda do meu lado.

SMS: O mesmo ocorre para o público infantil?

RC: Foram poucas as crianças que eu encontrei com medo de palhaço. As crianças que a mãe alertava que tinham medo de palhaço eu usava uma técnica diferente: chegava sem a maquiagem com a roupa básica, aí juntava a criançada toda e na frente delas eu ia me compondo, fazendo minha maquiagem e já maquiava os mais afoitos, quando eu fazia meu nariz, fazia o deles também, fazia o meu olho, e o deles. Quando eu ficava pronta, a criança via que ela também era palhaça, o amigo dela também, e aí as coisas eram aceitas de forma natural. A criança não tem preconceito com a mulher ou o homem palhaço, para elas botou o nariz é palhaço.

SMS: E com relação à essa própria discussão de você ter um personagem ou de você ser um palhaço?

RC: Essa coisa do personagem, eu sou eu, o personagem é o personagem, este negócio de botou o nariz tem que ficar falando com vozinha eu acho meio ridículo. Eu penso o seguinte: sou uma atriz e quando me visto de palhaça, sou palhaça. Para mim é muito distinto. Agora o palhaço, como meu amigo Lincon (Palhaço Carlão) diz: “O palhaço vai saindo aos poucos” depois que o show acaba, porque você entra em cena e faz palhaço, você faz os esquetes, ou você está brincando e tal. A hora que acaba aí vem umas pessoas cumprimentar, fotografar, pedem autógrafa, então você continua na onda do palhaço, volta para o camarim, continua fazendo piada naquele clima gostoso. Às vezes você está tomando cerveja, ainda está com o palhaço instalado, aí ele vai saindo aos poucos. Na verdade é tão gostoso, você se doa tanto, você realmente está aberto para aquele momento.

SMS: Como você vê essa questão corporal?

RC: É muito importante. O gestual do palhaço vai definir seu estilo. Quanto mais recursos você tem, melhor o seu palhaço. Falando em estilos, eu vejo uma distinção entre São Paulo e Rio: em São Paulo a gente gosta de esquetes com fala, que são “ping pong”, praticamente um teatrinho. Numa esquete de palhaço você tem que rir a cada frase, não pode ter uma esquete

de 10 minutos e o povo rir no final. Eles têm que rir na primeira frase, rir na segunda e no final estalar de rir. Essa é a esquete boa. Aprendi isto com o Picolino. Então, o palhaço paulista ele gosta de texto, do verbo, de ser ator, já o carioca tem um zelo maior com a esquete sem fala, com apitos, inclusive sinto um certo preconceito com relação a esquetes com fala por parte dos cariocas. Agora, o palhaço de circo, que é a minha formação, tem que saber dar claque, cair, tem que, no mínimo, andar de monociclo, fazer um pouco de acrobacia e jogar malabares. Porque senão fica assim: “Ai coitado! Esse coitado entrou no circo mas não sabe fazer nada, então põe ele para fazer palhaço”. Não! O palhaço tem que dominar pelo menos o básico e de preferência tocar um instrumento. Na Europa, todos os palhaços tem que tocar um instrumento. Eu, por exemplo, não toco, mas o ideal é tocar. Resumindo, precisa ter muita técnica, tanto para os esquetes a base de pantomima, como para os esquetes com fala. Eu gosto dos dois jeitos.

SMS: Há a questão acerca do *clown* como autoajuda?

RC: Eu fiz uns cursos de *clown* e a técnica do professor era de ridicularizar a pessoa, decompor, para, depois de estar totalmente desestruturada, a pessoa se reconstruir dentro de uma linguagem clownesca. Sinceramente eu achava um negócio meio violento. Depois, não se sabe qual a estrutura emocional da pessoa, acho perigoso brincar de psicanalista. Uma coisa eu acho bem legal, que o Fernando [Vieira] faz, ele pega o teu jeito de andar, percebe se você é corcunda, se não é, se dobra o joelho, se põe a mão para frente, põe a mão pra trás, então ele vai te orientando: “Olha, curva mais e dobra mais” ele parte do que você já tem e leva ao exagero para tirar a comicidade. É parecido com a maquiagem. Se você tem um nariz grande, ele vai ter que ser ainda maior, se tem um rosto miúdo, tenta fazer ainda menor, então, teu olho é grande, vai ficar maior. Você acentua os teus traços que chamam atenção e vai descobrindo o teu palhaço em cima de teu jeito de andar, de teu formato de rosto. Uma pessoa que tem o rosto oval, tá pronta pra fazer o *clown blanc* e uma pessoa gordinha, bochechuda está pronta pra fazer o augusto. Agora vamos ver as aptidões também, né? Às vezes o cara tem rosto oval e é um Excêntrico. Mas se você for buscar o seu palhaço dentro de si, seu ridículo, seus medos e tal... Deve ser válido, mas eu acredito na técnica. Se você é um ator, tem técnica pra fazer aquilo, se você precisa de uma terapia, procura um psicólogo, um psiquiatra. Agora, se a pessoa fica feliz, se encontra, e descobre, que bom pra ela, né?

SMS: Você chegou a ministrar algum curso destes de pequena duração?

RC: Sim, dei muito curso! Para o Tomie Otake [Instituto] fiquei durante anos, pelo menos uns seis, sete, preparando o pessoal para o recreio nas férias. Eu dava um curso de circo. Na primeira parte, ensinava malabares, acrobacia, pirâmides... na segunda, palhaço. Falava dos

vários tipos de palhaços, figurinos, dava as orientações e montava os esquetes com eles. Então eu dei aula no Tomie Otake, em vários SESCOs de São Paulo e interior, em escolas, empresas... Até hoje ainda dou aulas, adoro! Fiquei durante cinco anos na coordenação de dezenove escolas de circo, pela Secretaria de Esportes, no projeto “Clube Escola”. Eu tinha dezenove escolas de circo embaixo de lonas totalmente equipadas, com um quadro de 63 professores e coordenadores, mais técnicos de lona que são os capatazes. Foi um projeto maravilhoso, mas, com mudanças na política acabaram-se as escolas todas.

SMS: A quantidade de mulheres palhaças hoje é muito grande. O que você acha desse fato?

RC: Acho bom! Palhaça mulher, na Europa, que eu tenho notícia, é a Fratellini, mas ela se vestia de homem: macacão, casaca. E a nossa palhaça brasileira eu acho que, consciente ou inconscientemente, muitas são derivadas da Emília. Como a gente tem no nosso imaginário a personagem criada por Monteiro Lobato, muitas palhaças usam aquela roupinha de boneca, a boca de coração, também inspirada nela, a gente vai se inspirando, se adaptando, eu acho que pra nós brasileiras a Emília é um referencial forte de independência, de falar asneiras, de figurino. Inclusive, você vê que tem muita sainha, muita meia colorida e tal. As meninas do Rio é que costumam usar um vestido normal de mulher, um cabelão, óculos, sapatão de palhaço, mas estão de vestido, ou de saia. Falo que este é um estilo carioca, pensando nos anos 80, 90, mas a palhaça Rubra (Lu Lopes), a Mafalda (Andrea Macera) entre outras, também adotaram este estilo: Mulher na comicidade. Esse debate é importante, porque ele mostra também uma ocupação da mulher em vários setores de trabalho que ela não trabalhava antes. Inclusive dentro da comicidade circense. Se você for assistir o circo tradicional, você não vai ver tantas palhaças. Vai ver um monte de menina palhaça trabalhando para SESCOs, festas de aniversário, shows, Doutores Da Alegria, mas debaixo da lona de circo você vai ver menos. Ainda é da tradição. Se você puxar pela memória, eu também não lembro de ter visto, no circo brasileiro uma palhaça mulher, vestida de mulher.

SMS: Com relação à comicidade feminina, de brincar com esse universo, o que você acha disso?

RC: Acho bem bacana, o Roger me passou algumas esquetes que a mulher é a mulher, mas ela não é a palhaça, é a mulher que está fazendo, que participa das esquetes, seria uma escada. Mesmo ela sendo a protagonista ela não está de palhaça. Hoje em dia existem outros textos, outras esquetes e eu acho bárbaro brincar com a TPM, com a menopausa, com as fases da mulher, o negócio é experimentar, novidades são sempre bem vindas.

SMS: Rita, muito obrigada pela contribuição.

RC: Eu que agradeço.

Anexo F- Entrevista realizada com Verônica Tamaoki.

Data: 16 de Agosto de 2012.

Local: Centro de Memória do Circo

Temas: Academia Piolin de Artes Circenses e Formação do palhaço.

A artista integrou uma das primeiras turmas da Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) onde teve contato com Roger Avanzi e em 1985 fundou, com Anselmo Serrat, a Escola Picolino de Artes Circenses, em Salvador, Bahia, a qual busca fornecer subsídios artísticos para as crianças de baixa renda e integrar as diversas realidades sociais. Possui diversas pesquisas e atuações sobre Circo e, atualmente coordena o Centro de Memória do Circo, localizado na Galeria Olido, Centro de São Paulo, onde é curadora da exposição: “Hoje tem espetáculo?”.

SMS: Verônica, você tem algum conhecimento de como era, ou se existia, a produção de palhaçaria feminina nos circos tradicionais?

VT: A Dirce Militello fala (em seu livro, *Terceiro Sinal*) de um palhaço mulher. Uma mulher que se vestia de palhaço homem, como faz a dona Sonia do Circo Condor. Recentemente descobri um cartaz de 1890, *Barnun & Bailey Circus*, com uma palhaça chamada Evetta, que, por sinal, se apresentava como “*The only lady clown*”. Estes são os exemplos que me vem à cabeça, de imediato. Na Academia Piolin, nós, mulheres, aprendíamos (palhaço) sim. Quem dava as aulas era o Gibe (Gibe Fernandes) e depois o seu Roger (Roger Avanzi, o palhaço Picolino). E eles não se importavam de nos ensinar. O Gibe montava muitas comédias, cenas cômicas conosco. Foi um grande artista. Além do circo, também atuou no teatro, revista, televisão. Mesmo assim, acredito que para os professores da Academia Piolin, não existia a palhaça mulher.

SMS: Então havia esse debate na própria escola?

VT: Propriamente um debate não. É claro que as mulheres se metiam a fazer palhaço e não eram repreendidas, mas acho que não eram levadas muito a sério. Podíamos fazer uma figuração no picadeiro, mas não nos deixavam protagonizar um número de palhaço. Mas, será que o palhaço tem gênero? A Annie Fratellini, uma das maiores e mais famosas palhaças do mundo, dizia que não. Eu a compreendo. Até porque o palhaço é um ser andrógino. A Lina

Bo Bardi ¹¹⁶, arquiteta que criou o MASP, não gostava de ser chamada de arquiteta. Ela se apresentava como arquiteto. E as poetisas que recusam o título de poetisa? Algumas atividades e profissões, talvez não tenham mesmo gênero.

SMS: A respeito da produção feminina na palhaçaria, você tem algum palpite de quando começou a surgir mulheres se vestindo e se apresentando como palhaças?

VT: Para a minha turma da Academia Piolin era muito difícil assumir o papel da mulher dourada do circo. A gente vinha de uma geração que já tinha passado pelo movimento hippie. Então pra quem não aceitava ser a vedete do circo, o palhaço foi uma saída. Mas não me lembro de muitas mulheres interessadas em ser palhaça. Talvez isso venha a acontecer com a chegada das Marias da Graça. Não é verdade, estou sendo injusta, tinha a Val de Carvalho que já era boa palhaça e veio bem antes do que as Marias da Graça. Tinha a Cássia Venturelli, que também fazia palhaça e a Regina Helena Lopes.

Anexo G- Entrevista realizada com Val de Carvalho.

Data: 06 de Novembro de 2012.

Local: Galpão do Circo

Temas: Academia Piolin e Formação de Palhaço.

Apontada por alguns artistas como uma das primeiras mulheres a se afirmar como palhaça no Brasil, estudou e trabalhou nas primeiras escolas de circo, onde aprendeu a palhaçaria com o Roger Avanzi. Atualmente, é pesquisadora da palhaçaria clássica e seu trabalho envolve gagues, claque e cascatas. Criou, juntamente com outras palhaças a Cia do Ó e atua nos Doutores da Alegria (SP). Desde 2008 ministra cursos e oficinas em diversos espaços, dentre eles o Galpão do Circo, localizado na Vila Madalena em São Paulo.

SMS: Val, qual foi seu primeiro contato com a arte do palhaço?

VC: Foi em 1977, comecei a fazer o curso de teatro com Ulises Cruz e me apaixonei! Foi amor à primeira vista e daí fui para o teatro de rua, desenvolver um trabalho no Teatro Oficina: Almanaque 20 anos oficina e lá encontrei uns saltimbancos¹¹⁷, eles iam para a rua, de repente jogavam umas coisas pra cima, davam um saltinho daqui para lá e a roda fazia rápida! Falei: “Nossa! Quero isso para mim!”. A gente acabou fazendo amizade, soube que eles estudavam na Piolin e fui para lá, atrás disso. Nessa época, ela já era no Anhembi. Uma

116 .Arquiteta romana que projetou algumas das obras arquitetônicas de São Paulo. Dentre elas, se encontra a construção do Espaço destinado ao SESC Pompéia localizado na rua Clélia,93. Para maiores informações, ver: << http://www.institutobardi.com.br/linha_tempo.asp>>, acesso em 30 de Abril de 2014 às 15h:26min.

117. Nome genérico para designar uma imensidade de artistas de rua que, desde a Idade Média se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecido ou madeira e manifestavam-se de diversas formas: acrobacia, dança, equilíbrio, entre outras formas de arte. Para mais informações ver verbete saltimbancos em AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. O Circo Nerino. São Paulo: Pindoramás Circs: Códex, 2004, p.335.

lona, APAC –Academia Piolin de Artes Circences, onde, no final de semana, era gravado o programa Bambalalão com Picolino [Roger Avanzi], Tic Tac¹¹⁸ e Pinguim¹¹⁹ e durante a semana era o Circo-Escola do Estado. Fui para lá, comecei a fazer as aulas e fiquei sabendo que tinha aula de palhaço. Eu já tinha facilidade com a comicidade. Não lembro exatamente quantas vezes era na semana, mas tinha o horário específico e comecei a me programar para fazer essas aulas que eram dadas pelo Roger Avanzi. Na vivência que a gente tinha lá, eu via mulheres, quando faziam palhaços, ou vestidas de homem, ou então, eram clownesas: Palhaças, mas bonitas.. Acho que o Picolino me via meio assim, porque não era acostumando a ter mulher palhaça.. Foi a primeira vez que os circenses davam aula para pessoas que não eram de circo. Para eles era muito difícil e para gente também. Não sabíamos que tinha essa história toda e, por uma série de questões sociais, eles eram muito reservados. De repente, muitos cirquinhos começaram a falir e, por causa do desemprego, acabou tendo essa lona que desenvolveu esse trabalho. Então nem todos tinham o dom para dar aula à pessoas assim. Imagina, um monte de gente de teatro nos anos 1980, quebrando um monte de tradição? Era aquele choque de culturas. Picolino tinha aquela paciência toda comigo, mas, se tinha homens, eu fazia sempre um personagem pequeno. Depois o governo fechou a escola, mas já tinha sido plantada muita coisa. Foram surgindo novos produtores e o circo começou a tomar outra forma. Os artistas começaram a entrar na casa das pessoas, animando festas de aniversário, shoppings, tudo! E o palhaço foi um dos primeiros, porque tem essa versatilidade de se misturar: joga malabares, faz tudo. Assim que nasceu o palhaço, para a vida toda! De lá, a gente montou um grupo chamado Tapete Mágico: um carroção, a gente andava com ele pela cidade arrastado num Dodge¹²⁰, que abria e tinha o palco. O Tapete Mágico,- eu, Verônica [Tamaoki], Anselmo Serrat, Edson de Melo e mais algumas pessoas-foi para Salvador. Lá, o grupo se dissolveu e cada um foi para um lado. Os que ficaram em Salvador, montaram a Escola de Circo Picolino. Voltei para São Paulo, retomei a minha caminhada sempre de palhaça. Era sempre a palhaça da trupe.. Quando voltei, fiz uma programação no Shopping chamada Férias no Circo. Trinta dias de programação. O sucesso foi tão grande que a

118. Refere-se ao artista Marilan Sales que foi, por quase quatro anos o palhaço do programa Bambalalão, transmitido pela TV Cultura na década de 1980. Para maiores informações ver:

<< http://www.diarioweb.com.br/eventos/corpo_noticia.asp?idGrupo=7&idCategoria=42&idNoticia=17976>>, acesso em 30 de Abril de 2014 às 15h: 11min.

119. Para maiores informações ver Pinguim. In. AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *O Circo Nerino*. São Paulo: Pindoramas Circs: Códex, 2004, p. 268.

120. Tipo de carro surgido em 1900, pelos irmãos Jonh Francis Dodge e Horace Elgin Dodge. Ver: << http://carrosantigos.wordpress.com/vest_posts/a-historia-do-dodge-dart-1%C2%AA-parte>>, acesso em 11 de Maio de 2014 às 21h:04min.

coordenação pediu para a gente manter como sendo Domingo no Circo. Durou cinco anos. Nesse período, me aprofundi na linguagem do palhaço. Eu tinha uma verba que podia levar gente de circo para fazer parte da programação e o Picolino ia sempre com o Pinguim. A gente ficava trabalhando, passei a dar aula, fazia de tudo. Fui todo tipo de palhaço: de recreação, festa de aniversário, de Buffet, de tudo! Show, espetáculo, circo. Sobrevivi disso. Era muito difícil, mas era completamente apaixonada. Depois, fui para o Circo Escola Picadeiro, que foi a primeira escola particular do Brasil. Lá, conheci a Bel [Isabel] Toledo, - hoje ela é presidente da Cooperativa de Circo do Brasil-, com ela trabalhei quinze anos entre Circo Escola Picadeiro e Oz Academia Aérea de Circo.. Ela era empresária na época, vendia um monte de coisa, muitas duplas de palhaço. Às vezes ela tinha que convencer as pessoas que estavam contratando: “-Você tem uma dupla?” –“Então, tenho, estou mandando uma mulher!” –“Não, poxa... uma mulher? Que é isso?” –“É bacana, você vai gostar!”. Às vezes eu ia pela metade do preço. Mas ela fazia isso porque gostava do meu trabalho. Dentro do Circo Escola Picadeiro e da Oz fui aluna, professora, mestre de cerimônia, atriz circense, palhaça e coordenadora de eventos, de equipes.

SMS: Como ocorre a concepção de figurino e máscara na sua personagem?

VC: Comecei com base branca, inspirada em fotos, filmes, tudo que eu podia, que achava bonito, sempre feminino. Nunca escondi meu lado feminino dentro dessa personagem. Sempre a boca muito marcada. Me lembro de uma artista plástica que olhou pra mim uma vez,-eu pintava a boca bem vermelha-, e disse: “você nunca deve esconder sua boca, porque ela é muito bonita quando você a desenha . Aí foi simplificando. Quando entrei nos Doutores da Alegria em 2004, era outra linguagem, outro tipo de palhaço. Porque o palhaço de circo é genial! Tem habilidade, é físico, tem um pouco mais. Não é somente um estado., Acho que tem o estar pronto. Mas, tocar uma música, saber fazer uma claque, uma cascata, vai enriquecendo e o palhaço de circo é isso. Tenho muito orgulho de fazer parte do palhaço de circo. Acho uma pena, inclusive, os poucos mestres de palhaços de circo. Hoje tem muita de gente dando *workshop*, mas, de palhaço de circo são poucos que dão uma boa aula de claque, cascata, que trabalham um estado, esquetes tradicionais. Vejo, às vezes, os palhaços novos pegarem uma esquete de cinco, seis minutos e transformam em quinze, dez minutos. Fica aquela coisa sem tempo cômico. Nos Doutores da Alegria, foi fantástico! meu palhaço ganhou muito ali. Em um hospital, você vai buscar a delicadeza.

Então, a minha maquiagem reduziu bastante, porque eles tem que ver um pouco da pessoa. Você trabalha muito o olhar, a delicadeza, o improvisado. Quando entrei nos Doutores da

Alegria, falei: “agora vou montar uma médica maluca”, veio a Xaveco Fritza e ficou. Agora ela vai pra tudo quanto é lado, saiu do hospital, vai pra lá, vai pra cá, muito legal.

SMS: Como foi o processo de criação da Cia do Ó?

VC: Tem uma coisa que sempre me deu raiva: o fato de ver grupos muito masculinos, impenetráveis. Quando tinha uma mulher é porque era casada com alguém, ou então era um grupo mesclado. Dentro dos Doutores da Alegria, comecei a trabalhar com a Luciana Viacava e lá tem um processo de muito estudo. A Lu sempre gostou muito desse lado físico que tem o meu palhaço. A gente vinha trabalhando dentro dos Doutores, aí fui convidada para dar aula aqui. Na primeira turma, veio uma menina, bailarina, clássica, que é a Juliana Ferreira. Dedicada, tem disponibilidade física, muito cômica e, no terceiro ano, eu estava com a vontade doida de fazer um grupo de palhaças, de mulheres, uma provocação mesmo. Convidei a Ju [Ferreira] e a Luciana Viacava e montamos a Cia do Ó. Estávamos trabalhando muitos anos juntas, mas sem esse título. Aí a Bel Toledo me convidou pra fazer a palhaçaria no Anhangabaú, conversei com as meninas, nos reunimos, discutimos vários nomes e acabou ficando Cia do Ó. Montamos vinte e cinco minutos para apresentar no Anhangabaú. Dez dias antes, teve um cabaret aqui, fizemos, foi muito legal. Senti que deu uma liga aquelas três personagens, meio três patetas: a Ju é o Branco, eu sou Augusta e a Luciana é a contra-augusta... Ainda é um grupo que está meio ajustando, mas está dando muito resultado.

Anexo H-Entrevista realizada com Regina Helena Lopes.

Data: 18 de Junho de 2013.

Local: Travessa Maria Lúcia, 140 - Bairro do Limão, São Paulo.

Tema: Academia Piolin de Artes Circenses e formação de palhaço.

Oriunda da cidade de Santos, Litoral de São Paulo, a artista afirmou que teve seu contato com o teatro a partir dos 20 anos de idade. Integrou a *Revista do Bixiga*, que iniciou no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e depois foi para o Teatro Oficina. Conheceu a Piolin através de seus colegas, mas só iniciou o curso nesta escola quando esta foi montada no Anhembi.

SMS: Regina, você teria algum conhecimento/elaboração de como era a palhaçaria feminina nos circos tradicionais?

RH: Não. Eu acho até que não existia. Nossa referência era de palhaço homem. Foi uma coisa assim: como na Piolin eram atores e bailarinos (as) que se interessavam pela Escola de Circo, vinham com outra disposição, não tinha nada de tradição de circo.

Eu mesma, pela tradição, já não tinha idade para começar: 25 anos. Daí começou uma geração de palhaças, acróbatas, mágicas, ciclistas, muitas mulheres.

SMS: Como foi seu contato com o circo? Através da Piolin?

RH: Através de colegas de teatro. Estava no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) na "Revista do Bixiga" que terminou sendo montada no Teatro Oficina. Era musical, circense, se propunha a dar notícias diariamente. Uma homenagem às antigas *Revistas*¹²¹. Tinha Cabaret, cabia tudo, inclusive CIRCO e aí comecei a Academia Piolin. A Escola ainda estava usando o espaço no Estádio do Pacaembu, onde começou. Nesse período, 1980, estava em processo de mudança para o Anhembi, onde ganhou uma super lona, mas durou uma gestão de Governo. Estava acabada ao passar para o próximo, como sempre fazem!!

SMS: Você teve aulas de palhaçaria com o Roger?

RH: Na verdade, me identifiquei de imediato com os números do Roger de Bicicleta e Monociclos; o Palhaço, o Picolino é o tempo todo, aqueles olhinhos brilhantes, o entusiasmo, alegria, vontade de passar sua arte. Fui aprendendo na convivência. Aliás, só fiz a Escola por causa dele - foi uma encrenca, a Mercy não concordava de mudar o estatuto (até 18 anos) de jeito nenhum!!!! Mas amei e me dei muito bem no ciclismo (foi o que fiz a infância inteira em Santos), me achei como profissional!!! Comecei rapidamente a fazer espetáculos pela Escola para a Prefeitura, acho que não ganhávamos nada, éramos alunos, foi um super aprendizado mesmo: experiência com o público, a responsabilidade de tudo. Fiquei 2 anos e fui uma das poucas que seguiu a carreira. Vi, participei de vários ensaios de palhaço (esquetes, técnicas), apresentações pela Escola, durante esses 2 anos lá.

SMS: Havia algum debate estético, político ou alguma discussão sobre mulheres palhaças, que você lembre lá da Piolin?

RH: Não, não via nada, ou eu que não participei. Eu via assim: você ia fechar os trabalhos, se perguntasse para o cliente: “você quer um palhaço ou uma palhaça?” Eles sempre falavam: “palhaço”. Parei de perguntar e, em geral, como íamos em vários, sempre tinha uma ou mais palhaças e assim, aos poucos, acontecendo no mundo inteiro. Acredito que as pessoas, hoje, tenham referência de PALHAÇA. E hoje, sim, acontecem debates, livros.

SMS: Tinha algum problema, quando ia uma palhaça?

121 . Para maiores informações sobre este estilo artístico que tinha características cômicas, no Brasil. Ver: VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

RH: Não. Já tive mais problemas com Palhaço - de não ir, chegar com cara detonada. A mulher parece que capricha mais em geral: pesquisa maquiagem cria personagem, os homens, uns sim, são ótimos, nasceram para isso, mas outros não!!

SMS: Você chegou a trabalhar como palhaça?

RH: A vida inteira!! Sou a Bituca. Eu e o Sérgio Chica montamos o "Circo & Cia", produzimos, dirigimos e atuamos em vários espetáculos, onde desenvolvemos a linguagem circense, teatral e musical: "Banda Palhaçal", "Aqualoucos do Circo Cia", "O Circo do Picapau Amarelo". A Bituca participa de esquetes, faz números: de Bicicleta, Monociclos de várias alturas, acrobacias cômicas, malabares. Trabalhei com um monte de gente: Ornitorrinco fiz as duas montagens de "UBU, FOLIAS PHYSICAS, PATHAFYSICAS E MUSICAES" (foram quatro anos), Parlapatões¹²², Zanni¹²³, Circodélicos¹²⁴, etc.. Dos Grupos que estão hoje formados por aí, trabalhei com pelo menos um de cada.

SMS: Como é o processo de formação da Bituca? Figurino, maquiagem?

RH: Sempre costurei, gosto de fazer as coisas diferentes, fiz a primeira roupa, desenha daqui, dali, defini uma maquiagem... Melhorei a roupa... Uma certa influência na do Picolino: branco e preto, só que feminino: vestidinho branco, tutu de bailarina vermelho, cinto e golas de bolas preto e branco. Aí ficou tradicional, feminino, na linha que falamos hoje: clowniana.

SMS: Com relação ao nariz, você chega a usar?

RH: Já usei, é muito bom! A personagem fica mais forte. Mas, na maioria das vezes, por causa dos números de ciclismo, prefiro pintar.

SMS: Você já atuou em parceria com algum palhaço?

RH: Sim, vários.

SMS: Havia alguma diferença estabelecida, entre branco, augusto nestas parcerias?

RH: Sempre tem um palhaço mais atrapalhado. Nas esquetes já tem os personagens bem definidos.

SMS: Com relação às construções de esquetes tradicionais, como vocês as trabalhavam/entendiam para as mulheres?

122. Refere-se ao grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões, surgido na década de 1980 a partir do movimento das escolas de Circo em São Paulo. Maiores informações, ver: SANTOS, Valmir. *Riso em Cena: dez anos de estrada dos Parlapatões*. São Paulo: Estampa Editora, 2002.

123. O Circo Zanni surge em 2004, com o compromisso de não ser mais um projeto eventual e sim estilo de vida. Para maiores informações ver o verbete Circo Zanni 2004. In.: *La minima em Cena: Registro de Repertório de 1997 a 2012* [Prefácio de Domingos Montagner, Fernando Sampaio] São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.

124. O grupo Circodélico é formado por grupo de jovens itinerantes que usam a dança, música, elementos circenses em seus espetáculos e desde de 1998 ministram aulas para crianças em algumas escolas de São Paulo. Maiores informações, ver: <<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u5839.shtml>>> e <<http://www.tramaweb.com.br/cliente_perfil.aspx?ClienteID=92>>, acesso em 01 de Maio de 2014, às 13h:08min.

RH: Você vai escolhendo, moldando com o tempo e as características de quem e para quem faz. Na maneira tradicional de apresentar esquetes tem gestos, maneira de falar um pouco obscenos, por que antigamente era isso que atraía, era feito para adultos e acho que foi decaindo o nível cultural dos espectadores, as pessoas que tinham posses, não iam mais no Circo (tiveram epidemias, a TV e o cinema chegam).

SMS: A produção de palhaçaria para criança sempre foi uma linha do grupo?

RH: Sempre. Você vai pesquisando no decorrer do desenvolvimento de sua produção. Tem que ler, buscar informação para melhorar aqui e ali, uma pesquisa eterna. Colegas indicam livros de exercícios para crianças: como ela reage, como vê as coisas, livros de psicologia e você vai somando informação, experiência. Mas você sente que todo mundo está bem mais seletivo: as crianças tem muita informação, são inteligentes. Não dá para fazer qualquer coisa, é necessário surpreender. O bacana de trabalhar para a criança é que quando o trabalho é bem feito ela realmente entra na história, acredita, é lindo, e você embarca junto!!

SMS: Tem uma maior aceitação das crianças em relação às mulheres palhaças?

RH: Acredito que para criança que tem um medinho, quando vê uma palhaça, ela o diminui ou até perde. A mulher usa uma maquiagem mais leve. Você vê um Bozo¹²⁵, um Patati, Patata¹²⁶, acho assustador! Uma mulher não usa uma coisa assim: peruconas, bocarras. É mais delicada e a criança tem mais referências (professoras, enfermeiras, etc.).

SMS: Você tem alguma lembrança de quando começaram a surgir as mulheres palhaças?

RH: Só me interessei de 1978 em diante - fora do Brasil devia ter mulheres palhaças, países que desenvolvem mais a arte, onde o governo incentiva, mas não conhecia.

SMS: Você fazia personagens caricatas no teatro? Identifica alguma diferença entre a caricata e a palhaça?

RH: Fazia. Na Revista do Bixiga fazia uma mulher que criticava o INSS: a personagem ia tirar um cisco e saía sem o outro olho, mas tudo de uma forma cômica que era comum no trabalho do palhaço. Aprendi que o palhaço não precisava estar com roupa de palhaço, nariz de palhaço. Qualquer coisa que você fizesse, de uma forma engraçada, que as pessoas rissem, era um palhaço.

SMS: Como eram os cursos na Piolin?

125. Palhaço famoso do programa televisivo Bozo, apresentado na década de 1980 pelo canal SBT, Seu tipo foi interpretado por vários artistas, dentre os quais, o primeiro foi Wandeko Pipoca. Para maiores informações, ver: <<<http://pelejador.blogspot.com.br/2008/01/palhaada.html>>>, acesso em 01 de maio de 2014, às 13h:23min.

126 . Dupla de palhaços que surgiu a década de 1980 e em 2011 ganhou espaço em programa televisivo do SBT, voltado ao público infantil. Maiores informações: << <http://www.patatipatata.com.br/nossa-historia.php>>>, acesso em 01 de Maio de 2014, às 13h:29min. .

RH: Como foi a primeira escola, não tinham muita experiência de ensino. Eles sabiam ensinar os filhos de circenses, que começavam cedo, assistiam e participavam desde a barriga e obedeciam ou apanhavam. Então era sem didática, mas muita experiência de vida humana e profissional.

SMS: Havia contato com filhos de circenses na Academia Piolin?

RH: Não. Nossos professores eram da geração que não deixaram mais seus filhos no circo e , quando viajavam, deixavam seus filhos com parentes para cursar colégios, faculdades, ter um emprego, sair dessa vida de circo - e a brecha abriu para atores, bailarinos, artistas de outras áreas, interessados nas artes circenses.

SMS: Você teve algum contato com circo antes?

RH: Nenhum. Sou de Santos, não lembro de ter ido ao circo. Nunca tinha ido ao teatro!!! Meus pais têm preconceito com as artes, os artistas!! Também são dessa geração que via a vida artística catastróficamente!!! Talvez até por isso tenha me encantado tanto, um mundo desconhecido, qiz fazer, conhecer os profissionais, ia no Café de encontro na São João, me associei à Associação de Circo, trabalhava com eles, com as Famílias de gerações de circo, ganhava convites e assistia tudo que estava por aqui.

SMS: Como foi esse contato?

RH: Estava fazendo administração de empresas na FAAP [Faculdade Armando Álvares Penteado] em São Paulo, tem o teatro lá . Eu tinha 20 anos, fui assistir "Fala baixo senão eu grito!"¹²⁷ Assistindo, fiquei chocada, era isso que queria fazer!! Que coisa fantástica, contar histórias, mostrar cenas, situações!!

Não consegui mais fazer a faculdade direito, fui levando sem interesse, comecei a entrar em cursos de teatro, capoeira, dança, Circo e 6 meses depois tinha abandonado a faculdade.

SMS: Você acha que hoje tem um debate sobre palhaçaria feminina?

RH: Hoje tem!! Encontros, projetos, grupos só de palhaças!!! Dá para ver as pessoas começando a se colocar, a sentir essa igualdade de trabalho.

SMS: Você acha que a presença da mulher na palhaçaria se trata de uma atuação política?

RH: É um acontecimento normal, como em todas as áreas que eram mais os homens que trabalhavam. A mulher saiu para trabalhar fora de casa e encontrou todas as áreas - palhaça,

¹²⁷. Texto escrito de tragicomédia assinado por Leilah Assumpção. Maiores informações: <<
<http://vejabh.abril.com.br/arte-e-cultura/teatro/ainda-atual-peca-fala-baixo-senao-eu-grito-esta-cartaz-teatro-cidade-758990.shtml>>>, acesso em 01 de Maio de 2014 às 13h:33min.

presidenta, gerente, diretora, motorista, polícia, etc... Não é feminismo nem política, mas também pode ser!

SMS: Você trabalha com cursos, *workshops* de palhaçaria?

RH: Gosto mais de fazer show do que de dar aula. Já dei, em umas Casas de Cultura, mas é difícil você ter uma turma interessada. Gosto de dar para Grupos de Teatro, eles têm mais interesse e montamos cenas com o circo inserido na história, gosto muito desse trabalho. No Circo & Cia damos uma preparação, ensaiamos, para o pessoal trabalhar com a gente.

SMS: Regina, muito obrigada. Você gostaria de acrescentar algo?

RH: Nunca é tarde para a gente fazer o que realmente quer fazer. Quando me perguntam: - é difícil andar numa roda só? Respondo: tudo na vida é difícil enquanto a gente não sabe. Depois que aprende fica fácil! Me procuraram ano passado, a TV Brasil estava fazendo um programa sobre os mais velhos de cada área profissional e me acharam. Diz que sou a artista mais velha de circo atuante!! Hoje em uma co-produção com o Grupo Furunfunfum, com 3 peças infantis, vendendo e apresentando por aí: "O Circo do Seu Lé", "O Dorr Férias" e "Tô Índio no Circo". Mas a mais gostosa de fazer é "O Circo do Seu Lé"!!

Anexo I- Entrevista realizada com Maria Aparecida F. De Almeida (Cida Almeida).

Data: 07 de Novembro de 2012.

Local: SP Escola de Teatro- Amácio Mazaroppi

Temas: Máscaras, Circo Escola Picadeiro e formação de palhaçaria.

Formada pela Escola de Arte Dramática da USP –ECA, em 1985, teve aulas com o professor italiano Francesco Zigrino. Em 2001 abriu o Clã Estúdio das Artes cômicas, voltado para a pesquisa e preparação do ator interessado na linguagem circense e teatral. Atualmente ministra cursos acerca desta linguagem na SP Escola de Teatro.

SMS: Cida, como foi seu processo de formação?

CA: Em 1983 conheci o Francesco Zigrino, um italiano que trabalhou, fez curso com o Lecoq [Jacques] e veio para o Brasil dar um curso na Escola de Arte Dramática. Foi meu primeiro contato oficial com a linguagem do palhaço. Sabe a mão e a luva do tamanho certo? Comecei a partir deste momento a trabalhar com ele: acompanhei seu trabalho durante três, quatro anos, acho. Ele dirigiu o espetáculo -que fiz parte também- do pinóquio e, em paralelo, me treinava como palhaça. Assim ficou sendo a base da minha formação, tanto de palhaça, quanto formadora e, na linguagem das máscaras: neutra, *Commedia Dell'Arte*. Mas a que eu escolhi e me aprofundei foi a do palhaço.

Meu trabalho se desenvolve muito como formadora de outros palhaços: buscando uma identidade natural mesmo. Pontuando essa questão de mulher palhaça, como se dá o olhar do tradicional. Bem diferente do olhar que a gente tem do teatro. E não apenas no teatro! Hoje, tem um outro olhar, tanto para a mulher palhaça, quanto para a mulher na sociedade (risos). Nada mais pertinente do que essa figura também invadir o circo.

SMS: Você chegou a participar de alguma Escola de Circo?

CA: Comecei na EAD (Escola de Arte Dramática-USP) e fiz a Circo Escola Picadeiro, onde eu e toda uma geração fez parte: Hugo Possolo, Raul Barreto, Antônio Nóbrega, Rosana¹²⁸, - mulher do Nóbrega-, éramos colegas, estávamos naquele momento todos juntos ali na Picadeiro, que era coordenada pelo Zé Wilson (José Wilson Moura). A minha formação lá era: trapézio de balanço, um pouco de solo e malabares. Fora o trabalho dentro do circo, tinha o meu com dança: na Bahia comecei com 6 anos, fazia expressão corporal. Com 8, 9 anos, danças folclóricas: maculêlê, capoeira. Depois disso, entrei no estúdio de dança contemporânea e clássica. Uma formação corporal de base bem forte. Hoje não tenho mais. Não retomei esse trabalho de corpo, mas faz muita falta. Vejo quão importante é esse treinamento corporal para o (a) artista. É preciso despertar uma agilidade no corpo, uma precisão no gesto, um fôlego. Agora, depois de 15 anos, voltei a colocar no corpo minha palhaça oficial (risos).

SMS: Conta um pouco sobre ela.

CA: O nome dela é Chiquinha Bosélis. O que você quer saber da Chiquinnha?(risos).

SMS: Tudo! não a conheço (risos).

CA: É uma figura! Na verdade, meu primeiro palhaço era masculino: o Zé Bosélis... Teve uma época em que as mulheres, tanto como atriz, formadora, sempre partiam do masculino para depois você afeminar-se (risos).

Quero deixar registrado uma coisa antes de continuar: durante o encontro que teve no Centro de Memória, o palhaço Romiseta falou uma coisa que achei muito importante e gostei muito de ouvir isso de um tradicional. Ele falou que palhaço, para ele é aquele que se veste daquela maneira toda cômica, aquele tipo de maquiagem e tal. Os palhaços que ele vê agora não são palhaços. Adorei! (risos). Entendo perfeitamente o que ele quis dizer, porque acho que é uma outra espécie. Acho que a teoria evolucionista, pode se aplicar a outros palhaços. É um tipo de interpretação. Existe um caminhar que gente tem que prestar atenção. Não ficar tão preso a coisas, querer defender uma teoria caduca. Perceber que as coisas tem que andar. Tenho que

128. Ver SANTOS, Valmir. *Riso em Cena: dez anos de estrada dos Parlapatões*. São Paulo: Estampa Editora, 2002.

entender, conhecer a tradição para, a partir daí, dar o meu salto, sem dúvida. Experimentar, ver o que de fato é pertinente nos dias de hoje. Mas não se pode esquecer que este personagem está completamente contextualizado em um momento histórico, social. Quando o Romiseta fala isso, acho muito legal. Ele coloca a mulher, que tinha a função da cômica. A mulher, naquele momento, era uma mulher objeto. Se for pensar nos anos 1970, 1980, era uma mulher que servia para servir. Acontece, a partir dos anos 1960, 1970, toda uma ruptura, uma transformação.

Voltando à Chiquinha: ela surge como o Zé Bosélis, que é o caipira. (Na minha terra o caipira se chama Tabaréu), primo irmão do Mazaroppi¹²⁹, desse pessoal todo. Ele nasce dessa célula, do matuto, mas também tem uma coisa de esperteza ali. Com o tempo, fui percebendo que não cabia, não vestia aquele corpo que começou a me incomodar, que nem casulo. Parece que se você não sair disso você não se liberta, fica restrito ao cômico, se coloca na posição da cômica, -não do que eu acredito que venha a ser o palhaço-, se você insiste numa posição, no corpo masculino. Na minha concepção, o palhaço corresponde a uma identificação das pessoas para com o circo. Eu tenho que representar a voz de alguém. Quando ele está falando do augusto que se ferra, que sofre as consequências da sociedade, do poder que representa o branco, enfim, a mulher até então não tinha essa voz. Então acho que ela nasce, surge, se coloca, com seus peitos, bundas, cabelos, questões e problemas. Começa a viver essa história também. Isso é importantíssimo. Acho que é tão importante quanto se fala da questão de que não se ensina palhaço. Outra coisa, que é da tradição da lona: eu acho que esses saberes foram se perdendo. Não tenho mais uma família de palhaços, quem me ensine. Hoje, nem mais quem vê palhaços dentro dessa sociedade que a gente vive, de multimeios. Porque tive a oportunidade de conhecer, de ver bons palhaços. Então, como que se transmite esses saberes? Aí surgiram as Escolas em 1980. As pessoas tem que começar a entender o que significa isso na escola. Acho que está se constituindo na própria metodologia a partir desses saberes. Então vem o Romiseta, trabalha com meu grupo, passa para ele determinadas *gags*, entradas, reprises, a gente trabalha com ele durante uma semana direto. Vi o ganho dos meus atores, como foi importante para eles terem tido a oportunidade de construir um raciocínio sobre essa personagem. É algo que está sendo construído para sistematizar isso, para que a gente possa avançar nessas questões.

SMS: Como é a relação da Cida com a Chiquinha?

129. Amácio Mazaroppi foi um grande artista de família humilde que aos 14 anos passa a acompanhar o Circo La Paz. Consagrou-se depois em teatro, rádio, cinema e televisão, Maiores informações em: << <http://www.museumazaroppi.org.br/minha-historia/mazaroppi-quadro-a-quadro/>>>, acesso em 01 de Maio de 2014 à 13h:48min.

CA: A Chiquinha é uma Cida maximizada. Que demorou muito pra se aceitar, por ser nordestina, mulher, negra. Isso faz parte do casulo, do corpo que você tem que tomar como maior. Quando falo do corpo, vai além desse físico. Vai também nesse aspecto que estou falando a você, nessa aceitação. Porque, se não me divirto com meu sofrimento, com minha angústia, não vou conseguir divertir ninguém. Acho que os grandes palhaços são pessoas que estão, ou conseguem estar, acima dessa dor. E não estou falando de uma maneira piegas, nem de uma maneira de palhacinho lírico, nem de nada não (riso). Para mim isso é um fato. São essas figuras, que tem possibilidade interna. Não sei que cargas d'água tem, uns nascem assim, outros constroem ao longo do tempo. A Chiquinha é assim: fala pra caramba, tem uma maquiagem muito leve, hoje. Eu beiro muito o tradicional. A construção de meu palhaço, - hoje me foco muito no verbal-, já não foi tão verbal assim, fui muito mais ágil corporalmente. Acho que a própria coisa do palhaço quando vai envelhecendo. A gente vai adquirindo um domínio vocal. Trabalho muito com duplo sentido. A Chiquinha é uma figura muito carismática. É uma linguagem que visto. Hoje, não consigo: pego ônibus, engancho na catraca, estou sempre carregada de um monte de coisa caindo de mim, chingando. Essa é a Chiquinha, só que colocada numa situação X, Y, Z, com a maquiagem, muita roupa. Deixa de ser a Cida e passa a ser a Chiquinha Boséllis: mandona, ao mesmo tempo brincalhona. Então as pessoas se identificam muito. Porque ela tem uma cumplicidade muito grande, um jeito de entrar na vida do outro. Quando você perceber já foi, está no meio da confusão. Ela é uma palhaça muito vibrante, tem uns gestos muito grandes. Falo que ela tem um pé no picadeiro muito grande. Não são aquelas palhacinhas pequenininhas: uma voz colocada lá em cima, um sotaque, nordestino, bem mais carregado que os outros, vogais muito abertas da linguagem baiana (risos). A Chiquinha Boséllis tem um macacão folgado porque não tem jeito, tem uma coisa mais macho de ser, porque eu sou assim. Não é porque sou macho não. Sou uma mulher diferente: danada, arretada. Dona Negron é um tipo que eu faço para dar aulas de palhaço, um lado da Chiquinha que é mandona e ao mesmo tempo muito brincalhona. Ela gosta de brincar muito com as pessoas, uma pessoa briguenta, apronta sempre uma briga.

SMS: A Chiquinha seria mais Augusta então?

CA: Hoje, permeio entre o Augusto e o Branco. Sou Augustona do lado da Bete Dorgam. Agora, meus atores são mais Augustos do que eu, então eu me torno mais Branca. Vou no jogo, dependendo de com quem eu esteja.

SMS: Você já chegou a contracenar com algum homem?

CA: Sim, foi aí que a Chiquinha deu uma bela de uma desenvolvida. No espetáculo chamado a Folha, do Ricardo Romute nos anos 1980, início dos anos 1990, se eu não me engano. Primeiro comecei esse processo com o Gomes Ferreira.

SMS: A Chiquinha era branca ou augusta nesta relação?

CA: Com homem, sempre branca. Depois do Gomes, veio o Alicio Amaral.

SMS: Em 1980?

CA: 1990. Com o Gomes foi 1992, 1993. Com o Alicio Amaral, em dezembro de 1998. De lá pra cá, nunca mais fiz a Chiquinha. Eu precisava trabalhar com esse outro lado, muito forte em mim, que é a questão da formação do ator. Para mim, é muito importante, passa pelo meu corpo e minha alma, ensinar. Acho que somos poucas formadoras, a Bete [Dorgam], eu, a Val [de carvalho] também.

SMS: Quando você estava na Escola de Circo, tinha alguma discussão relativa à palhaçaria feminina?

CA: Não me lembro de ter ouvido. A única coisa que eu sabia era que palhaço é palhaço, homem. Não tinha essa preocupação. Podia até estar ali ainda naquela coisa incipiente, começando a se fomentar, mas não tinha vindo à tona. Acho que isso vem mais fortemente no final dos anos 1980, início dos anos 1990. Eu, por exemplo, já tinha uma preocupação, final de 1988, 1989, fui para a Europa com minha companhia de teatro. Companhia São Paulo Brasil e a Claudia Shapira era diretora. “Eita mulherada danada, viu? É uma coisa incrível! É muita mulher arretada”: Tiche [Viana], eu, Quito [Cristiane Paoli], Claudia Shapira, Sofia [Papo] isso falando só da minha geração, Bete Dorgam, Deborah Serretiello,- acho que depois dela talvez o Eraldo Firmino tenha sido o arlequino que eu mais gostei.

SMS: Como você vê os conceitos de *clown* pessoal, dom e técnica durante o processo de criação?

CA: Acho muito engraçado os termos que as pessoas começam a usar. Não gosto muito daquela coisa: “Ah, porque eu perdi meu *clown*, não consigo encontrar ele”. Esse aspecto do *clown* pessoal, acho uma atrapalhão. Que não é nada disso, é uma leitura que as pessoas deram e acho que a gente fica dando importância às coisas que não são de fato importantes, entendeu?

SMS: Não é apenas o dom, é muita técnica chegar na Chiquinha?

CA: Não foi fácil chegar na Chiquinha. Foram anos de uma construção. Tem a ver com o pessoal, claro: primeiro, construiu uma figura a partir da minha observação acerca de mim mesma, do outro. No entanto, aumento. Não pode não ser pessoal. Acho que são importantes ou pertinentes, mas tem umas coisas que eu realmente passo! Que nem essa coisa de imersão

no *clown*: imagino uma psicininha e afogando o pobre do *clown*. É justamente a questão que vai além do nariz vermelho.

Acho que por isso me permito hoje, depois de 15 anos, voltar como Chiquinha de uma maneira muito relax. Se é *clown*, palhaço, de teatro, de circo, não sei, vai de acordo com o que surge, mas sou uma atriz palhaça na própria vida, porque acredito nessa linguagem como transformadora e é assim que vejo a arte que faço. Hoje, ter a disponibilidade de ir para o picadeiro, para a cena, de colocar qualquer roupa, brincar, interpretar, jogar, seja o que for. Foram muitos anos de trabalho, observação, sistematização, determinadas ideias, sobre o pensamento dessa figura. É muito maior essa questão da técnica do palhaço, do que se possa imaginar.

E ninguém, eu acho, te ensina de fato a ser palhaço. A gente pode te possibilitar vir a ser um, por causa desse tipo de método. É intrínseco a essa figura. Então a gente tem que ver como é que é que você faz isso ao longo de três, dois meses, um ano. É uma vida.

SMS: Cida, muito obrigada pela colaboração e disponibilidade.

CA: De nada, minha querida.

Anexo J- Entrevista realizada com Fernando Sampaio

Data: 31 de outubro de 2012.

Local: Circo Zanni

Temas: Circo Escola Picadeiro e formação de palhaços.

Conheceu o Circo Escola Picadeiro em 1988, após um curso de curta duração realizado no SESC Pompéia, ministrado por Val de Carvalho e Edson de Melo. Resolveu dar continuidade à linguagem do palhaço e iniciou o curso no Circo Escola Picadeiro, com o Roger Avanzi. De lá, formou a parceria com o artista Domingos Montanger, que resultou no surgimento do grupo La Mínima (São Paulo) e, em conjunto com alguns amigos, criaram o Circo Zanni (São Paulo).

SMS: Fernando, no período em que você participou da Escola Circo Picadeiro, tinha algum debate relativo à palhaçaria feminina? Ou sobre o palhaço ser um personagem para os homens?

FS: Debate? Não me lembro de ter visto algum, ou que tenha me chamado minha atenção. Esta é uma das poucas vezes que eu estou vendo alguém interessado nesse assunto. Ainda mais nos anos 1980, o circo nem era tão frequentado por palhaças, como hoje. Minha primeira professora foi a Val [de Carvalho]. Uma mulher palhaça!!!! Conheci a Val no final dos anos 1980. Em 1986, 1987... Eu tinha começado a fazer teatro. Fui fazer teatro

porque vi um espetáculo de circo-teatro. Um teatro com a linguagem de circo muito presente. Resolvi fazer teatro. Mas logo percebi que tinha me equivocado, porque o que eu queria fazer era circo. No meio de um curso de teatro amador, vi uma oficina que aconteceu no Sesc Pompéia no fim de semana, de carga horária pequena 6h, com a Val de Carvalho e o Edson de Melo. Tive uma relação boa... na verdade tenho uma relação boa com a Val até hoje. Ela me orientou... lembro direitinho. Acabou a oficina, fui perguntar pra ela: “Pô Val, gostei! quero fazer, mas alguma coisa”.

Ela me deu a sugestão de procurar o Seu Roger no Circo Escola Picadeiro. Isso foi em 1988. Se não me engano, eu fui ver Ubu, o espetáculo que te falei, em 1986, comecei a fazer teatro no final de 1987, em 1988 eu procurei o Circo Escola Picadeiro e comecei a fazer aula com o Roger.

Palhaça que transitava por ali tinha a Regina Lopes, a palhaça Bituca, com quem trabalhei muito tempo-, e a Cassinha [Cássia Venturelli], com quem trabalhei também. Você já ouviu falar de “Ubu Folias Physicas”? Foi o tal do espetáculo que fui ver, um grande sucesso no final dos anos 1980! Tinha uma trupe de circo que quem liderava era o José Wilson Moura, o proprietário do Circo Escola e ele chamou, na época, as pessoas mais antigas que "estavam naquele momento" de palhaço ou de artista de circo. Eram o Luis Ramalho, o Gilberto Caetano e as meninas, Cassinha [Rita de Cássia Venturelli] e a Regina Lopes.

A especialidade da Regina Lopes era mais monociclista, a Cassinha [Rita de Cássia Venturelli] e a Val [de Carvalho] eram palhaças mesmo. Faziam entradas de palhaços, figurino de palhaço. Cassinha tinha passado pela França numa época, então ela tinha um... estilo mais chique, mais francês, europeu...não era tão palhaço latino assim.....A Val já é mais essa praia latina. As duas eram da “fala”. Porque é uma característica do palhaço do Brasil. São muito verborrágicos e picantes. Falam muita besteira. No Nordeste é impressionante. Conheço alguns palhaços do Nordeste... vejo que são bem picantes. Muita bobagem, não no mal sentido..... Talvez isso seja uma característica desta diferença quantitativa do palhaço brasileiro. Talvez..... eram poucas palhaças brasileiras nessa época, final dos anos 1970, início dos anos 1980. Hoje em dia é impressionante o número de palhaças. Quando dou oficinas, tenho mais inscrições de mulheres do que de homens. Desde 2008, quando começamos a dar mais aula porque estava sempre envolvido em contrapartidas de alguns editais, na inscrição, a presença feminina é maior ou igual à masculina.

SMS: Com relação à linguagem corporal você acha se teria alguma diferença?

FS: Não, nenhuma. Vejo pessoas muito boas de corpo, palhaços e palhaças. Tem uma menina supernova: a Ju Ferreira [Juliana Ferreira], que fez nossa oficina em 2010 e tem um potencial

corporal: fez dança, ballet clássico, é muito boa. Como a Val também, boa de corpo, *casca*. Os homens, normalmente, são mais *cascadores*... Para essa linha que trabalho: de um palhaço que *casca*, normalmente encontro mais fácil nos homens. Mas tem muita mulher que *casca* também. Sabe o que é *casca*? *Cascar* é cair. A *claque* é o tapa, *cascatas* são as quedas. Tem palhaças boas de *cascata*.

SMS: A respeito dessa parceria com a Cássia? Tem alguma relação entre Branco e Augusto estabelecida?

FS: Acho que na época em que trabalhava com a Cassinha, faz 20 anos, eu fazia Branco pra ela, viu? Depois fui trabalhar com a Paola Mussati na Nau de Ícaros. Foi meu primeiro grupo de circo e, nesta época, variávamos bastante, Branco e Augusto.

A Paola, naturalmente, tem uma energia bem Augusto, mas, por exemplo, no espetáculo *Pelo Cano*, ela é mais Branca do que a Vera. A Vera tem um porte maior, mais fortuna.

SMS: Qual a importância que você concebe aos conceitos: "clown pessoal", "dom" e técnica, na sua formação?

FS: É muito mais fácil você se adaptar do circo para o teatro, do que do teatro para o circo. Porque o circo exige uma atuação mais como a rua. Lembro das primeiras vezes que trabalhei no circo era visível que me faltava técnica. Porque quando eu os números cômicos, acrobáticos, cascatas, ficava perdido no meio do picadeiro...! Tanto que a gente nunca pode puxar muito para frente, tem que puxar mais pra trás. São detalhes que técnicos.... Chamamos "Horas de voo". Tem que ter horas de voo no picadeiro.

SMS: Existe aqui no Circo Zanni, alguma palhaça?

FS: O Circo Zanni é um circo muito particular porque somos todos sócios. Todos não. Somos em 9 sócios, 5 homens e 4 mulheres. Nenhuma, das quatro, tem uma tendência a ser palhaça. A Érica já atuou um pouquinho quando era da Nau de Ícaros, a Luzinha também... Mas não são palhaças, são atrizes. Seria muito possível que elas trabalhassem como cômicas em algum momento, mas não é o foco principal delas. Montamos uma peça de circo-teatro no Zanni, em 2005, que se chamava A Feia. Elas atuaram. Tinha os tipos bem excêntricos tinham uma atuação bastante exageradas, mas não é o foco delas não. São acrobatas aéreas.

SMS: Obrigada, pela contribuição.

FS: De nada.

Anexo K- Entrevista realizada com Juliana Gontijo

Data: 31 de outubro de 2012.

Local: Circo Zanni

Temas: Formação de Palhaço e Doutores da Alegria.

Formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo- ECA-USP, encantou-se com a linguagem do palhaço na década de 1980, quando assistiu à apresentação de um circo russo em Campinas, São Paulo no qual havia uma palhaça. Na década de 1990, trabalhou com Cristiane Paoli Quito na montagem do espetáculo Circo Trilho e depois passou a integrar os Grupos Doutores da Alegria e As Graças, ambos em São Paulo.

SMS: Juliana, quando você se deparou com o personagem palhaço, ou palhaça?

JG: Nossa, faz tempo!! Me encantei com o universo do palhaço quando ainda morava em Minas Gerais em 1980 e poucos. Mas era um universo muito masculino. Em circo, não tinha visto nenhuma mulher palhaça, no teatro essa linguagem ainda não estava tão presente e me encantei. Até tentei me aproximar um pouco, Comecei a estudar teatro, até que vi, uma vez um circo russo em Campinas, em 1987, 1988, onde tinha uma palhaça fazendo números clássicos circenses, mas sem estar vestida de homem. Era uma mulher palhaça! Para mim abriu um universo!Falei: “Existe esse caminho, essa possibilidade, eu quero”! E comecei a me aproximar. Quando entrei na Escola de Arte Dramática, um colega meu estava se formando na Faculdade de Administração e o trabalho dele de conclusão de curso, era produzir um espetáculo. Ele produziu um, chamado Circo Trilho, com direção da Cristiane Paoli Quito, em 1993, 1994. Foi meu primeiro trabalho profissional como palhaça. Trabalhando com a Quito descobri a linguagem, pesquisei e criei a Juca Pinduca (o nome da minha palhaça). Desde então, não parei mais. Depois do espetáculo fiz teste nos Doutores da Alegria e trabalho lá há 15 anos. Ininterrupto assim. No meu grupo de teatro, essa linguagem não é o foco. Trabalho com a Vera Abud, que também é palhaça, da Cia Pelo Cano e dos Doutores da Alegria, na cia. As Graças. Foi através dela que entrei nos Doutores da Alegria. Ela chegava nos ensaios contando as coisas que tinham acontecido no hospital. Fui, deixei meu currículo lá. Fui chamada para fazer um teste e comecei a trabalhar nos Doutores. Lá conheci a Val [de Carvalho], a Lu [Luciana Viacava], enfim, toda essa turma de excelentes palhaças que tem no grupo Doutores da Alegria. Eu e a Val, a gente pensava em trabalhar junto há muito tempo, tínhamos projetos de palhaças mesmo, de resgatar a coisa de esquetes e reprises clássicas,- só

que feito por mulheres-. Mas a vida muito louca, a gente trabalha muito e não foi possível levantarmos esse trabalho. Agora elas me convidaram pra entrar nesse espetáculo É o Ó e estou fazendo uma substituição.

SMS: Você enfrentou alguma dificuldade quando começou a atuar como palhaça?

JG: Nos Doutores da Alegria as palhaças sempre foram bem recebidas. Agora, o contexto mais amplo da questão do palhaço é um universo ainda muito masculino que a gente ainda está quebrando barreiras porque existe preconceito sim. Inclusive entre os próprios homens palhaços e acho que é uma batalha nossa de se impor.

SMS: Havia essa preocupação nas Escolas?

JG: Na que eu fiz, de teatro, por incrível que pareça, não tinha essa linguagem de palhaço. Foi uma coisa recente do palhaço no teatro. Fiz a escola, - uns quatro anos -, de Arte Dramática da USP e não tinha essa linguagem. Agora acho que já tem, inclusive porque a Quito era diretora, -não sei se ainda é- da EAD.

SMS: Você chegou a fazer parceria com homens, ou só com mulheres?

JG: O primeiro espetáculo de palhaça que fiz era meio a meio: quatro homens e quatro mulheres. Era interessante. O ideal, no hospital, é que seja uma parceria mesmo, homem mulher. Porque tem algumas crianças que se assustam com palhaço, ou com palhaça. Que se identifica com o sexo, então, o ideal é que seja uma parceria mesmo, homem e mulher. Mas não é sempre que acontece. Atualmente, trabalho com uma outra mulher. Tem uma invasão das meninas nesse universo.

Anexo L-Entrevista realizada com Silvia Leblon.

Data: Setembro de 2011.

Local: Meu Espaço, Perdizes, São Paulo.

Tema: Formação de Palhaçaria Lume Teatro.

Com uma formação consolidada como atriz, encontrou-se com o Núcleo interdisciplinar de pesquisas Teatrais da UNICAMP- LUME em Campinas, São Paulo. Em 1995, fez o Retiro para estudos do *clown* e deu vida à Spirulina. Continuou sua pesquisa e formação com Phillipe Gaulier, (no Brasil e, posteriormente, em Londres), Ângela de Castro, Sue Morrisson, dentre outros. Atualmente ministra cursos e oficinas acerca da linguagem do *clown* em seu espaço, localizado em Perdizes, São Paulo.

SMS: Silvia, como foi o processo de descoberta e criação da Spirulina?

SL: Iniciei no Retiro para o estudo do *clown* que tinha no Lume Teatro, - grupo interdisciplinar de pesquisasa teatrais da Universidade de Campinas, UNICAMP, - criado por

Luis Carlos Burnier. É um núcleo de estudo das técnicas de ator. Eles desenvolveram várias técnicas, uma das linhas de trabalho deles é o *clown*. Comecei na década de 1990 e a partir daí não deixei mais de frequentar todos os estudos, treinamentos, sempre que posso continuo treinando com eles. Em seguida, fiz o Gaulier [Philippe], aqui no Brasil e fui pra Londres. Em 1998, fiz a Ângela de Castro também, - que é radicada em Londres, mas é brasileira-, com ela, fiz umas três oficinas. Fiz vários outros: Leris, o Levatti e a Sue Morisson, - uma canadense que a Naomi do grupo trouxe para trabalhar com o Lume-, fiz 3 oficinas ao todo em 1999, 2005, 2006, para completar todas as máscaras, porque ela trabalha com o *clown* xamânico, dos índios norte americanos. Geralmente, todas as culturas indígenas tem a cultura do palhaço. O estudo em que ela se baseou, - de Richard Potchink, que viveu entre os índios americanos e desenvolveu o método que eles chamam de *clown* através de máscaras-, trabalha com a cosmogonia dos índios e desenvolve essa: cada máscara são 6 lados, cada tem inocências, experiências, então ao todo se pode dizer que são 12 qualidades. 12 máscaras que a gente trabalha e o *clown* transita entre essas máscaras, que propõe uma maneira de jogar. Possibilitam que a gente vá mais fundo nas qualidades, nos estados, além do que a gente iria sem a máscara. Mesma coisa com a do *clown* que também ajuda a gente a descobrir. A máscara não é imprescindível, ela ajuda, porque põe o foco na frente, aquele nariz vermelho. A gente, quando veste a máscara, muda um pouco. A máscara tem muito poder, é uma coisa meio misteriosa. Quando você veste a máscara de *clown* que é a menor máscara do mundo, - só o nariz-, ou uma outra máscara inteira, de alguma forma ela te dá permissão pra ir mais longe. Então esse trabalho me tocou profundamente. Considero que essas três linhas: Lume, Gaulier e Sue Morisson foram as que realmente traçaram diretrizes para o trabalho, que peguei para mim. Meu solo nasceu de meu primeiro número, a partir do trabalho da Sue Morisson. Claro, tenho outras figuras, que não são essas figuras que aparecem na peça toda vestida de branca, mas tenho outras que eu brinco. Dependendo, tem vários figurinos: outra peruca que é escura. São figuras diferentes, mas o *clown*, a sua essência é a mesma. Não o consideramos personagem. Todas as linhas que fiz, todos os trabalhos com palhaços, nenhum fala em personagem, todos dizem que é, -eu, que sou atriz também, sei que é diferente-, Uma coisa é você trabalhar um personagem: você estuda e tenta representar aquele personagem com aquela vontade, vai entender o universo dele e o palhaço parte do que é seu, de dentro, o seu ridículo. Mesmo no circo, que é de fora pra dentro você se apropria da rotina clássica do outro *clown* e torna orgânico. Muita gente fala personagem porque aparece, acaba aparecendo diferente de você, mas, no processo, é totalmente diferente. A Ângela [De Castro] acha que são personas que vem ao *self*, vão ao *self*, outros, dizem que é o *self*, o mais profundo seu. Eu

acho que a Spirulina é mais eu do que eu: com ela tenho mais liberdade de ser, do que eu mesma. Eu mesma estou toda amarrada em uma cultura, em uma sociedade, onde tenho um papel definido de mãe, filha, professora, diretora, atriz, cidadã, tenho um comportamento que deve ser adequado à sociedade, ao meio ambiente, que é padrão. A Spirulina não! Dentro do espaço teatral estabelecido, ela faz o que ela quer: é louca, inconveniente, inconsequente, é a inocência depois da experiência. Quer dizer, você se permitir ser “inocente” depois de ter vivido, de saber do sofrimento, das perdas, da condição humana e, mesmo assim, você se dá ao direito de brincar como uma criança, trabalhar com impulsos que não são racionais, mesmo que observado pelo ator que está por trás, - que tem consciência do que tá fazendo-. Então, realmente, ela pode fazer o pode, o que não pode tudo de mentira, tudo dentro de um espaço de arte de mentira. Posso até matar, mas de mentira. Então essa foi a minha formação.

SMS: A Spirulina tem a realidade dela, independente da Silvia?

SL: Como nasceu de mim, a lógica é minha. Na verdade, tem profundamente a ver com a gente: estamos sempre nos censurando para ter educação. Não precisa ter educação, saber o que é, então você se permite ser. Inclusive, os objetos que ela trabalha, tudo vem de dentro. Você pega um texto, já fiz uma oficina com a Cristiane Paoli-Quito, uma das primeiras professoras de *clown* do Brasil. Esse *clown* teatral, que deu início a todo esse movimento de Doutores da Alegria. Antes era só o circo, se aprendia palhaço com o circo, mas o Chaplin também é *clown* e não é um palhaço tradicional, assim como o Gordo e o Magro, os trapalhões e eles não tem máscara de palhaço. Então tem muitas linhas, maneiras de se manifestar, pode ser com uma máscara tradicional, pode ser como o Leo Bassi, que se veste de executivo.

SMS: Você tem algum conhecimento de como era a palhaçaria feminina nos circos? Como você entende o processo de construção dos palhaços e palhaças atualmente?

SL: Palhaça não existia. Se você for procurar na história, parece que existiram algumas perdas no tempo. Tem gente procurando. As palhaças ainda estão procurando sua própria história. Mas ouvi da boca de mulheres do circo, - em um dos primeiros encontros internacionais de palhaças, o relato de que elas ensinavam tudo dentro do Circo. As mulheres fazem tudo dentro do Circo. No retiro, você tem que sair pra aprender a aguentar as pessoas te olharem e darem risada, perguntar coisas e você não saber o que responder. Esse estado de paspalhice, que caracteriza, muito palhaço não tem isso. Trabalha muito para dentro, com raciocínio Mas o principal: alguns tem mais estado. É o lugar da gente que a gente descobre, entende melhor, onde começa a saber ficar e permanecer nele. Quando se é jovem, é um exercício mesmo: primeiro, descobrir esse lugar, depois, ficar nele. A saída é uma forma, você

sai na rua, no parque, na praça, de começar a exercitar, manter esse estado, mesmo que você não tenha que fazer: tem a sua figura, nariz, que te dá permissão. Você sai e as pessoas olham e veem você, o palhaço, qual a reação que eles tem? Diante da reação, você tem aquilo e vai exercitando esse estado antes de ter número, de ter o que fazer, isso é o processo que eu vivi. É um dos processos, no circo é diferente. Então, de uns tempos para cá, começaram a aparecer essas palhaças se vestindo do jeito que elas querem, fazendo do jeito que elas querem. E elas estão começando a fazer. Mas, como é tudo novo para elas e não se identificam com muitas daquelas práticas dos palhaços, começaram a fazer do jeito delas, com o universo delas, com os problemas delas, então vêm problemas de gênero, feminino. O meu extrapola um pouco isso, mas tem a ver: porque eu falo de parto, de gravidez, trabalho com boneca, mas não estou tratando especificamente da mulher, gênero. Eu falo de vida e morte.

SMS: A Spirulina seria mais augusta ou branca?

SL: Na dupla, é a relação: se tem um branco do meu lado, ela é augusta. Quando você treina o palhaço, você treina o augusto. Mas, no jogo de relação, os dois [branco e augusto] são paspalhos. Na relação com o augusto, o branco é cruel, poderoso. Geralmente, a gente antipatiza com este tipo. O augusto passa rasteira no branco, mas o Leris disse que nunca viu um augusto ou branco verdadeiros. O branco é aquele lindo, que fica acima, nunca cai no ridículo. Na relação com a Rhena, - a Mademoiselle Blanche é muito cruel, mandona, poderosa, então a Sipurulina vai lá para baixo. É muito interessante quando acontece esse contraste muito grande. Ela alterna, uma hora manda, uma hora sabe, outra hora é idiota, oscila. Até a Andrea Macera, muito brancona, poderosa, disse, agora que ela está trabalhando com o Flavio Falconi, que ele é mais branco que ela e ela fica augusta com ele.

SMS: Obrigada, Silvia.

Anexo M- Entrevista com o grupo As Levianas: Tâmara Floriano, Enne Marx, Nara Menezes e Juliana Almeida.

Data: 20 de Dezembro de 2012.

Local: Bogart Café, Recife, Pernambuco.

Temas: Formação de Palhaças em Pernambuco, Doutores da Alegria.

Grupo formado no final do ano de 2010 e início de 2011 pela Cia Animé, composta pelas atrizes Enne Marx, Juliana de Almeida, Tâmara Floriano e Nara Menezes. Atualmente o grupo possui um espetáculo musical voltado ao público adulto: As Levianas e outro para o público infantil.

SMS: Pessoal, como foi o processo de formação de vocês?

TF: Me chamo Tâmara Floriano e minha formação na linguagem do palhaço começou com a formação dos Doutores da Alegria em São Paulo. Ela teve duração de 2 anos na qual estudava todos os dias,-de segunda a sexta, 24h por dia-, a linguagem do palhaço. Lá, passei por todo tipo de máscara: neutra, *Comédia Dell'Arte*, até chegar na do palhaço.

EM: Sou Enne Marx, minha formação de palhaço começou nos Doutores da Alegria quando fiz a primeira seleção aqui, no Recife, para a abertura desta organização não governamental (ONG). Depois que entrei nos Doutores busquei outras formações: Sue Morrisson, Jeanick Dupont e diversos mestres proporcionados, também, pelos Doutores da Alegria. Minha condição de palhaça (depois de 10 anos) veio desta linha e depois caminhou por outros universos.

JA: Meu nome é Juliana Almeida, minha formação é pelos Doutores da Alegria. Depois, fiz um curso de iniciação com uma palhaça francesa, que é a Jeanick Dupont e integrei um processo de criação, para mulheres palhaças, com a Advane Néia.

NM: Me chamo Nara Menezes e não sou dos Doutores da Alegria (risos). Comecei pesquisando... não tinha nem tanta intenção... Fui entender o que era, quando vi um espetáculo do LUME: Festival Riso da Terra e comecei a despertar para aquele palhaço do teatro. Conhecia mais o palhaço do circo etc. Me interessei mais ainda. Todas as oportunidades que tinha, conversava, entrevistava gente, comecei a juntar material, aí tive oportunidade de fazer um curso fora do país de teatro físico e foi a primeira vez que entrei em contato com a técnica mesmo. Só conhecia através dos livros. Fiz esse intensivo e depois comecei a buscar os mestres e mestras. Você vai se conectando a uma rede bem grande dos Doutores: Hillary Chaplain (NY); Sue Morrisson (Canadá), fizemos juntas um curso em Buenos Aires; Jeanick (França); Advane Néia (Campinas/Barão Geraldo); Bufão com

Daniela Carmona (RS). Então você vai coletando com essas pessoas que estão há muito tempo pesquisando.

SMS: Vocês passaram por algumas questões ou questionamentos relativos às formações sobre mulheres palhaças?

EM: Nos Doutores não. Neles, a questão do gênero não é colocada em foco. Só depois, com a criação da Cia Animé, que a gente passou a frequentar os Festivais de Palhaças, fazer parte da rede, criar mecanismos. Basta encontrar com essas mulheres, seja via internet, ou pessoalmente, para fortalecer a imagem do palhaço no gênero feminino, mas não de maneira sectarista. Pelo menos da nossa parte, da Cia Animée, não. Descobrir essa mulher que carrega tudo: o ser humano, os arquétipos. Depois da Cia Animée a gente tem percebido e participado, tanto de fóruns quanto a criação desse universo aqui pra entender mais o universo masculino do palhaço e principalmente pra trocar, intercambiar conhecimentos.

JA: A única questão que a gente enfrenta é quando chamam a gente de palhacinhas. Acho que as mais contemporâneas não enfrentam as questões que as circenses enfrentavam, mas tem um pouco de: “palhacinhas, que bonitinhas”. Uma coisa ligada à fragilidade, que a gente tenta quebrar. Quando veem a gente em cena, veem a gente ao contrário. Por conta, dos universos de pesquisa, não é nada de palhacinha. Acho que tem isso muito levemente, mas que carrega o estigma de mulher frágil. A palhacinha normalmente é vista como palhacinha, rosinha.

EM: Nos hospitais, o público é bem carente e tem uma imagem na cabeça do palhaço. Para eles, tudo é muito novo e quando veem um palhaço sendo uma mulher, é muito forte. Já passei por situações muito engraçadas, da criança não entender e dizer: “você é homem ou mulher?”, coisas assim, porque é uma mulher, mas também por uma questão histórica, que eles ainda não têm contato. No teatro e nesse *metier*, ser palhaço ou palhaça, acho que não tem grande diferença. Têm, nos festivais, as palhaças reclamam um pouco da falta de espaço para elas. Nunca percebi, ou senti, pessoalmente, mas elas falam que alguns festivais são fechados, inclusive os mistos, que, se tem 10 apresentações, uma é de uma palhaça, nove são de palhaços. Não sinto isso, ainda, no meu trabalho, graças à Deus.

TF: Também não. Está relacionado à vestimenta. Depende da roupa que você usa. No meu caso, uso algumas roupas folgadas. Minha palhaça tem uma linha um pouco *tramp* que é mais palhaço de rua, umas vestimentas pesadas e às vezes confunde.

EM: Não só pela roupa folgada, mas acho que pela calça, que facilita o movimento.

NM: Acho que tem uma coisa que é importante registrar: não sei se está necessariamente ligada à questão de gênero. Ao mesmo tempo, está obviamente. Discriminação há. Alguns, que organizam Festivais, privilegiam umas coisas meio viciadas, talvez não deem tanto valor

por serem espetáculos de mulher, mas outra questão: tem espetáculos de qualidade nascendo com mais força, sendo veiculados mais fortemente.

EM: Os Festivais vêm com essa força de se mostrar. Por exemplo, aqui no Recife, o festival *palhaçAria*, muita gente nos procurou de outros Festivais do Recife. Nossa! A gente não conhecia essas meninas do sul, As Bufa, como a gente não as conhecia? Então assim, os festivais desconhecem quanto tem de palhaças, mulheres e atrizes cômicas no mercado. Tem muitas boas. Os festivais vêm com esse papel também. Acho que tem tanto uma questão de gênero quanto questões que estão começando em uma mídia mais forte, em uma abertura mais de venda de produto mesmo mais recentemente.

SMS: Com relação à formação das suas palhaças? Como foi esse processo de descoberta, maquiagem e figurino?

EM: Você começa o processo, o palhaço vai acompanhando tudo. Às vezes muda a maquiagem, a roupa. Mas o processo é uma formação continuada. Tanto que assim, a gente tem prática semanal, duas vezes por semana no hospital e duas vezes por semana na Sede, isso é formação direto, estar improvisando. Nas Levianas, a gente trás isso para o público. São quatro caracteres fortes, porque a gente trouxe também essas bagagens: Nara chegou com a dela, Tami, eu, Juliana e continua o processo de pesquisa que a gente faz, individual e no grupo. Cada uma trás uma coisa nova. Estou pensando nisso, naquilo, então a cena que vou trazer, vou testar. É uma pesquisa continuada.

TF: No caso das Levianas a gente tem três espetáculos. Falando essa questão do figurino e da maquiagem,- que pode ser comparada a uma palheta de cores de cada palhaça-, como é que a gente escolhe cores que possam compor?. No espetáculo infantil a gente trabalha muito com a linha do rosa, verde, marrom, então a gente pensa e pesquisa o que pode ser legal pra cada um. O Cabaré *Vaudeville*, já é um outro figurino.

EM: Tem uma questão do conceito do espetáculo. Cada espetáculo é um figurino diferente: sapato, chapéu, ligado ao conceito do espetáculo. Com o infantil que tem esses tons de verde, rosa, marrom, tem uma palheta pré definida, mas não quer dizer que seja a palheta para esse espetáculo. Escolhemos o que achamos que ia ser legal, dentro do conceito de espetáculo infantil e assim foi criando.

JA: Voltando para o início dessa sua pergunta, “de que forma a gente formou cada personagem”. Vou pegar nessa palavra um pouquinho que é uma palavra que a gente evita muito. Personagem, a gente entende, é uma coisa criada, a gente inventa aquela criatura, o produto, enfim. E o palhaço que a gente trabalha, não só nós quatro, mas os Doutores da Alegria, bem como os palhaços de teatro, é muito mais como você vê o palhaço a partir do

que você é. De sua própria personalidade. E assim, claro, a gente externa isso, amplia, acaba descobrindo outras coisas. Uma coisa pessoal, que talvez não seja executada em sua vida, mas de alguma maneira o palhaço te revelou. É a partir daí que a nossa palhaça cresce. Não o personagem, mas o seu palhaço, vem a partir daí.

TF: Minha maquiagem... Quando comecei na escola, tem uma coisa muito característica minha que é de Nara também, a boca. Tenho uma boca branca, grande, que é minha marca e também tenho dois traços nos olhos que vem da época da escola..

EM: A gente escutou de outras pessoas que nos assistiram e nos disseram que as palhaças já estão ali, que a máscara não é necessária, o estado está ali. Claro, a gente entende que a máscara do palhaço é um código: você está com aquele nariz vermelho é palhaço. Vai fazer as pessoas rirem, mas para a gente, essa fase nova de experimentar sem o nariz mostrou exatamente isso: quando o estado já é bem construído, o nariz é apenas um acessório a mais. É uma coisa que você usa pra dizer: “olha, sou palhaço”, mas se tirar (o nariz) o estado está ali do mesmo jeito. Diferente de algumas pessoas que falam que o nariz é um acessório que está sobrando, mas não porque o ator já tem o estado, mas porque ele ainda não o descobriu., Aí o nariz fica *fake*. Não é palhaço, Melhor tirar. Mas a gente está experimentando isso. Eu já tinha experimentado nos Doutores da Alegria e agora as Levianas experimentou. Acompanha a pesquisa mesmo, uma coisa constante, evolução, volta, faz de novo, pesquisa é isso, processo.

NM: No caso das Levianas acho que tem outro elemento que é bem relativo ao que o grupo assume como estética: tem um mix entre kitch, retrô. A gente andou pesquisando um pouco sobre isso e acho que vale a pena ressaltar como informação. Na estética do espetáculo, o repertório, tem um tom meio retrô que está nas roupas, tem essa história, que não é nada falso, que terminou vindo do gosto mesmo. É uma coisa que a gente se identifica e que termina se revelando um pouco no que a gente produz.

EM: Isso faz parte do universo do palhaço que é um retorno ao passado, aos antepassados. Sempre uma pesquisa da sua infância: Como você era sua roupa, que músicas você e sua mãe ouviam e a gente traz isso pra uma pesquisa individual. Acabou que no grupo ficou muito forte a questão do retrô, do kitch, a gente gosta disso, de trazer músicas que ninguém escuta mais e nem sabe que existe.

TF: No meu caso, dou um contraponto. Vim de uma época diferente. Sou de outra geração, a do meu pai é outra, assim como a da minha mãe. Consequentemente isso dá uma diferenciada. Às vezes venho, - quando elas estão cantando alguma música da Diana, Sidney Magal-, na sequência e canto uma música do Alvin e os esquilos [Filme infantil]. Na verdade é muito

atual, não é nem da minha época, da minha infância, mas tem a ver comigo. Sou diferente delas nesse quesito. Ao mesmo tempo, complementa essa diferença.

EM: Também tem a ver, por exemplo, quando ela faz Janis Joplin que é da mesma época que Sidney Magal só que é um universo do rock e os pais dela escutavam muito isso. Na verdade, acho que a gente se complementa, isso também é um ponto muito forte no grupo.

JA: Tem a ver com essa pessoa. E até aquilo que a gente coloca em relação ao palhaço, que ele não é só uma coisa, não está fechado naquela personalidade. Mas é entender que a gente tem muitas possibilidades.

TF: Quando a gente fala de grupo, fala de aprendizagem. Então, por exemplo, conheci um universo que elas trouxeram que não conhecia e que hoje ampliou meu leque de conhecimento. Por exemplo, se alguém falar um pouco de músicas retrô, vou saber dizer, falar de alguns ícones que, através das pesquisas delas, acabei conhecendo.

EM: Nem a gente conhecia... Muita coisa que a Juliana e a Nara trouxeram, Acho que não está ligada só à geração.

JA: Tenho uma identificação com música desde pequena. Sou apaixonada por música, então tem a ver com isso também. É a pesquisa que está aí. Em mim é muito latente, respiro música o tempo inteiro. Cada uma com suas contribuições

EM: Biquini de bolinha amarelinha é uma música que, quando eu era pequena, minha tia era adolescente na época, escutava muito. Me lembro dela dançando e aí a gente trouxe para o infantil. E muitos pais que trazem seus filhos para ver as Levianinhas também não conhecem, outros já conhecem. Então já que somos uma banda, a gente pode dizer o que não canta, mas o que a gente canta é um universo muito grande.

SMS: Como foi o processo de produção das Levianinhas?

TF: Esse produto surgiu para o Festival da Mostra Cariri (PE).

EM: Foi uma encomenda. Verdade. Mas lembrei que Nara sempre cobrava: “gente, vamos fazer um espetáculo para criança”. No entanto, nós três já tínhamos espetáculos nos Doutores para crianças. A gente mal tinha estreado o espetáculo *Cabaret Vaudeville*, acabado de sair do *pocket show* (As Levianas em Pocket Show). Foi muita produção em dois anos. Um grupo que surgiu em dezembro de 2010, estamos completando 2 anos agora. Em dois anos, com três espetáculos, então assim, na verdade, era muito cedo ainda.

JA: Aí surgiu uma encomenda e a gente não pôde negar (risos).

EM: Foi aparentemente simples, porque é uma banda: adaptamos, vimos um repertório para crianças. Agora a gente está com espetáculo. Depois de muito tempo, porque tivemos acessoria de Hillary Chaplain, que veio para esse festival e pôde trabalhar mais esse

espetáculo. Para ter mais jogo, tirou algumas músicas. Mas acho fundamental espetáculos para crianças. Inclusive, fico irritada quando as pessoas colocam espetáculo pra criança como uma categoria inferior. Acho ridículo, fazer teatro para criança é mil vezes mais difícil: a criança é muito verdadeira. É até um desafio para o artista.

JA: Não é fácil fazer um espetáculo para criança porque obter qualidade para um espetáculo, uma criação infantil, periga muito você cair num lugar comum e fazer, - vou inventar um verbo-, com que “dementeiem” [tornar demente] a criança.

TF: Que subestime a inteligência da criança

JA: Como a gente já faz espetáculo para crianças nos Doutores, de novo, vem à bagagem. Nos Doutores é muito trabalhado o humor requintado, de bom gosto. O espetáculo é para crianças, mas os pais também se divertem, então, a gente carrega isso. É natural que a gente traga, porque é nossa pesquisa, nossa bagagem. Assim como Nara traz a pesquisa dela, não tinha como ser diferente. A gente faz esse humor fora do lugar comum. Não é um riso fácil e a criança entende. Quem falou que não entende?

SMS: Quando vocês organizaram o festival, havia poucas apresentações pra crianças.

EM: Tinha só três. Foram 14 espetáculos no total. É bem difícil encontrar espetáculo pra criança.

TF: Imagine, onze adultos e três infantis.

EM: Não sei se vocês assistiram Senhor Dodói, de São Paulo ou Poemas esparadrápicos. A gente vai, é um espetáculo infantil, os pais viram crianças, é o humor que atinge todas as idades.

JA: Como a gente vem do teatro tem essa diferença do palhaço do circo. Como lidar com as diferenças? Fui, a uns três anos, em um circo. Quando vejo o palhaço entrar, soltar aquele monte de palavrão, todo mundo da arquibancada morrendo de rir, penso: não faço esse trabalho. Mas um monte de criança, ele falando um monte de palavrão e eu pensando: “Meu Deus”! Mas é o que ele faz e se propõe a fazer bem feito. No nosso, não tem palavrões, pode até ter, um que ninguém entenda. Ela dá um latido que pode ser considerado um palavrão, mas é um outro viéis.

NM: O que eu acho é que há um desenvolvimento de critérios, considerações, inclusive da criança como sujeito que pensa. Se você a considerar como alguém que interage humanamente com aquilo que você está fazendo, tem que considerar algumas coisas e critérios. Isso, mais ou menos, dá um equilíbrio. Você considera que não dá para fazer, necessariamente, o que a gente faz no adulto: enfiar a cara na cachaça na frente de crianças ou tomar comprimido. São critérios que você vai pesando. Não necessariamente didáticos,

educativos, mas que consideram o que é legal mostrar para crianças. O circo popular tem a sexualidade, o erotismo e as crianças estão ali. Acho que o teatro, esse palhaço traz essa reflexão. Não todos, mas quem pensa o palhaço seriamente, que pesquisa, considera isso como um critério. Acho que para os adultos também. Por mais que você escache, você respeita, não cospe na cara do cara, então baliza também por ai com critérios.

EM: Quando criamos o infantil a gente ficou: "Como vai ser isso para os pais, vão pensar o quê?". Aí a gente teve a ideia das Levianinhas, Nossa! Os pais não se preocupam com isso de jeito nenhum. Ninguém leva em consideração a palavra. Porque Levianas tem uma série de significados, não é só voltado para o sexo.

NM: A gente não erotiza. Se em algum momento sensualizo, tropeço, caio. Então é uma cena de sexualização que cai no erro. Você quebra, subverte. Não tem perigo.

EM: E até que ficou bonito, as pessoas adoram o nome as Levianinhas. Quando a gente publicou, todo mundo: "ai que lindo", "que fofo" e as crianças adoram. Pegou.

TF: Inclusive estava pesquisando o "Border out" de todos os espetáculos que aconteceram em nosso festival de palhaçaria, e levianinhas foi o de maior público. Segundo foi Jeannick Dupont. Mas o nosso foi o mais cheio.

SMS: Qual a importância da Cia Animée nas formações de Palhaças em Recife?

EM: Acho que a Cia Animée tem um papel importante. Quando a gente criou a Cia Animée já existia o grupo Dois em Cena com palhaças. As Duas Companhias é uma pesquisa mais recente com a linguagem do palhaço, mas a Cia Animée exerceu uma influência e é bem legal ver umas 15 meninas iniciantes na linguagem do palhaço em Recife. O Festival também, a gente teve essas meninas fazendo oficina, presenciando, indo para os espetáculos, com muita vontade de ser palhaça, de ter isso como profissão.

SMS: Vocês criaram um curso de retiro para formação de palhaça?

JA: Foi o Projeto Formação de Palhaça em Pernambuco. A gente idealizou, criou e As Duas Companhias produziu junto com a gente e com a Advane [Néia] que foi a orientadora. Eram 14 meninas que continuam, em sua maioria, fazendo pesquisa.

TF: Aqui, em Recife, têm aproximadamente umas 11 palhaças que trabalham profissionalmente.

EM: Já tem bastante, porque não tinha nada. Porque fiz questão de falar isso? Porque é história.

JA: A gente precisa desse registro porque é um fato histórico que não pode ser esquecido. Antes de 2002 eu conheci India Morena, fui no circo e foi a palhaça, ela é cômica, que me fez rir e pensei: "Caramba, olha só!". Porque já tinha visto atrizes cômicas, mas nunca uma

mulher que descambasse pra linguagem do palhaço. Ela não usa máscara, não é assumidamente palhaça, é cômica. Mas era só ela que eu conhecia até 2002. Pode ser que tenha outras pelos sertões, por aí. A gente tem que desbravar.

TF: A gente voltou recentemente de um festival internacional de palhaças mulheres, chamado *Clownin* em Viena, na Áustria e foi muito legal porque a gente conheceu palhaças do mundo inteiro. Palhaças ou atrizes cômicas, com o uso de nariz ou não. E assim, o mundo está cheio de palhaça.

EM: Interessante porque a gente encontrou as duas, digamos pioneiras: Gardi Hutter e Nola Rey e elas tem 20, 25, 30 anos de atuação. Então assim, é muito novo tudo isso. Outra coisa, no Festival daqui, o *PalhaçaAria*, idealizado e realizado por nós, a gente fez uma pesquisa também pra fazer uma exposição, tem lá a história, quem começou, quem a gente citou, mas é uma situação que ainda tem muito que crescer.

TF: E o público europeu gostou muito de nossa apresentação, é o diferencial.

SMS: Tem uma diferença entre o palhaço europeu e o brasileiro?

JA: O que a gente percebe em comum é a dramaturgia. É a mesma: falar de solidão, casamento, amores.

EM: A gente encontrou uma palhaça chamada Tanja [Tanja Simma].. austríaca e percebemos que o trabalho dela tinha muita identificação com o nosso. O humor dela é esse humor que a gente trabalha, que, por mais que traga a realidade tem uma coisa fora. É outro universo, a gente levar o público para outro caminho.

JA: Tem elementos do espetáculo dela que encontram nosso espetáculo. Isso foi também uma surpresa agradável: ver, identificar dessa forma, como a gente está falando, de como ela é boba, como ela usa as coisas, de que maneira. Maneira diferente da gente fazer.

EM: E a gente poder encontrar Gardi Hutter, perceber o universo dela de perto. Ela não fala, tem o universo dela, uma língua própria, é maravilhosa a forma como ela atinge a plateia. Tem a Nola Rey, uma palhaça bufona mas, muito inocente. A bufona é boba também.. Vimos Laura Hertz, que é bem absurda, que trabalha muito com o corpo. É uma palhaça performática demais. A Laura Hertz é bem diferente das outras duas. Então, ver essas diferenças todas em cima da mesma linguagem, é ver, também, o tanto de possibilidades que tem essa linguagem: que não tem um palhaço, uma coisa, um jeito de fazer, uma forma, são diversas. Isso foi o mais importante, para mim, de ter ido ao *Clownin*. Já tinha ido para as Marias da Graça, para o de Brasília, tinha visto palhaças internacionais, mas nunca tinha visto palhaças tão completamente diferentes.

TF: Tinha um leque de variedades muito grande.

EM: As palhaças *trash*...

NM: São palhaças que utilizam o escárnio. Elas têm uma coisa de bufão, mas são mais modernas, tem escatologia também: uma coisa dada ao *punk*, meio raivosa, mas ao mesmo tempo são bobas.

EM: Por mais que eu não tenha tido identificação, foi interessante, ver que se trabalhou um outro tema, diferente de tudo que já tinha visto. Grandes palhaças. Então, pesquisa é isso: a gente se alimenta do que as pessoas estão fazendo, se inspira. Foi maravilhoso ver uma palhaça que a gente nunca tinha visto. Não tinha chegado lá na pesquisa.

SMS: Gente, obrigada pela colaboração.

Anexo N- Entrevista realizada com Ângela de Castro

Data: 07 de Dezembro de 2012.

Local: Evento Anjos do Picadeiro, Rio de Janeiro.

Tema: Formação de palhaçaria paralela às Escolas de Circo.

Começou sua carreira como atriz no Brasil na década de 1970. Apesar de não ter tido uma formação específica em escolas de teatro ou de circo, a artista teve a oportunidade de trabalhar com grandes diretores e com as diversas metodologias de trabalho. A maior parte de sua formação enquanto palhaço ocorreu na Europa, onde mora e trabalha até os dias atuais. É considerada, senão a primeira, uma das primeiras mulheres palhaças do Brasil.

SMS: Ângela, como você se sente em relação ao fato de te considerarem, senão a primeira, uma das primeiras mulheres palhaças brasileiras?

AC: Quando comecei a fazer palhaço, não pensei em nada histórico, político. Não sou uma pessoa acadêmica. Fiz. Foi isso que aconteceu. Sou atriz, comecei em 1970, 1972, profissionalmente. Não passei na escola de teatro, tinha 18 anos. Graças a isso, tive a oportunidade de trabalhar com grandes diretores que não teria se estivesse na escola que, claro, te dá um embasamento teórico, mas, por outro lado, às vezes, só te dá um estilo, uma visão. Como atriz, me toquei que era uma pessoa diferente. Por exemplo, esse negócio da quarta parede: as pessoas vão ao teatro pra te ver e você as ignora? Nunca entendi isso. Essa é a primeira dica de que eu estava indo por um certo caminho. Fui para a Europa, com o Macunaíma [montagem do Antunes Filho] e vi um espetáculo fascinante na Alemanha em um festival incrível. Era a história de um cara, uma roupa comum, duas cadeiras e um pacotinho marrom, aquele tipo de botar no correio. O espetáculo inteiro era ele passando o pacotinho de uma cadeira para a outra, escolhendo o melhor lugar para o pacote. Não tinha texto, tinha música gravada, mas sem letra. Nada que indicasse uma coisa. Às vezes, a palavra limita.

Quando saí de lá, conversando com um rapaz falei: “Que tipo de teatro é esse? Nunca vi nada assim”. Em 1980. “Ah, é palhaço”. “Palhaço? Que nada! Não tem nariz, maquiagem, peruca”. A referência é do palhaco do circo. “Não. Aí é o palhaço do teatro. Pensa no Fellini, na Giulietta Massina, no Gordo e o Magro, Buster Keaton, Jacques Tati”. Então digo pra ele: “É isso ai que eu sou”. A essas alturas já estava preocupada com o fato de ser tão diferente: meus amigos todos sendo protagonistas e eu não queria ser protagonista. Gosto de ser carteiro, empregada, que está ali do lado, não fala nada além de “bom dia”, “boa noite”, “por favor”, mas não sai de cena. Adorava fazer esses papéis, porque me dava uma liberdade de criar minha própria narrativa. E os diretores adoravam isso. Eu fazia, criava, do nada. Tinha um papel pequeno e não me sentindo ressentida por isso. Quando voltei para o Brasil falei: “Gente, descobri o que sou: palhaço do teatro”. Acharam que estava doida. Me mandaram para aquele Circo da Praça da Bandeira. Lá vou eu. Escola Nacional: “Não. Você está muito velha!”. Tinha 25 anos! “Você não quer palhaço?”; “Não. A gente já tem um...”; “não ensina isso não”. Poxa, vou fazer o quê? Foi assim. Comecei a procurar. Vi que uma pessoa tinha ido à França trabalhar com o Phillipe Gaulier, outra com o Lecoq lá no Sul e fui andando pelo país. Quando eram coisas perto, não tinha dúvida: pegava minha malinha e ia. Em 1983, 1984, resolvi abrir a minha própria companhia. Tinha um diretor in-crí-vel de circo e teatro, fui atrás dele e falei: “Quer trabalhar com você.” Ele: “tudo bem”. Me mudo para São Paulo e começamos a fazer. Deu certo. Não era ainda o palhaço mas era já alguma coisa nascendo: não era se fazer engraçado, era um humor de forma geral. No final do segundo ano da produção estava perto do que queria fazer, mas ainda não era isso. Foi um momento muito angustiante. Um dia, me liga o diretor de um grupo aqui: “Estamos te ligando para fazer uma montagem do boi”. Chamava o mistério do boi surubim, do boi bumbá, adaptação para um festival de folclore da França e de Portugal. Queremos que você venha com a gente e faça. A gente sabe que você não gosta de ser protagonista, mas é pra jogar o boi e você pode fazer como quiser”. Fui. Fiquei dois meses viajando, estava para voltar quando resolvi ir à Londres visitar uma amiga minha. Ela me mostra uma revista que tem tudo: cinema, teatro, cursos e diz: “Olha, aqui tem um curso de palhaço do teatro que vai começar, porque você não fica?” Fiquei. Foi um dos momentos mais legais da minha vida. Senão o mais importante. Não vou me esquecer nunca a emoção que senti quando entrei na sala pela primeira vez. Imagine, não falo uma palavra. Entrei. Quando olho, as pessoas que estão esperando o curso começar, tem o mesmo olhar que eu: são olhos maravilhados, cheios de alegria. Pessoalmente, foi uma mudança na minha vida: me reinventar, ir para um lugar que não tenho memória, não conheço ninguém. Foi o momento mais feliz da minha vida: estar com esse povo começando a fazer o

clown que era o palhaço do teatro. Foi assim que comecei. Então, se sou mulher ou não sou mulher, não tem a menor importância. Se estou fazendo isso porque quero levantar alguma bandeira, não quero. Queria fazer, porque tinha que fazer. Se sou a primeira no Brasil, ou não, também não sei de nada. Quem são os outros palhaços aqui do Brasil? Se já tinha outra mulher palhaça? Também não sabia. Eu adorava Dercy Gonçalves, Zézé Macedo, Oscarito, Grande Otelo, José Vasconcelos, Chico Anysio. Se sou a primeira ou não, não sei. Talvez eu seja a primeira desta geração.

SMS: Como foi o processo de criação do Souza e de seus outros personagens?

AC: Tem a ver com a gente sem a gente impor. Com o tempo, sem a ansiedade do resultado, ou de ser bom... Fui para esse curso e a minha amiga, fascinada, chegava com os amigos aí a gente brincava: “Ah, faz aí”; “Fazer o quê cara?”; E tudo que eu fazia era isso (revira os olhos de um lado pro outro). Não fazia outra coisa, porque era isso que estava fazendo na Escola. Aí tinha que levar uma roupa, não tinha roupa nenhuma. Colocava isso, aquilo, ela ajudava. E foi assim que o Souza nasceu: entre o curso e o quartinho da minha amiga. Ficava brincando, fazendo os exercícios, testando o mundo dele. Não sabia se era ele, ela, não sabia nada, mas, no universo maravilhoso de ver as coisas do dia a dia com olhos diferentes. Tudo é interessante. Assim foi nascendo, devagarzinho. Um dia minha amiga falou: “não tem nome esse palhaço? Chama assim, chama assado”. A essas alturas queria que fosse um personagem andrógono: nem homem, nem mulher, porque sabia que ele é do fundo e o mais importante dele é o sentimento. Não é se ele é homem ou mulher. É para ser mais universal. Daonde veio a ideia do homem? Daonde veio a ideia da roupa dele? Isso tudo tem influências: o pacote que vi da primeira vez, mas nunca foi consciente. Ele usa um terninho, uma mistura de Buster Keaton, Harold Loyde, Jacques Tati, meio francês. Foram as influências, mas sem eu decidir. Um dia ela me perguntou qual o nome?, aí falei: Souza. Do nada. Porque disse tem que ser um nome que não seja nem masculino nem feminino. Ficou Souza. Foi criado assim. . No início tinha um shortão, camisa super estampada, gravata borboleta, um sapato vermelho grande, que era de um amigo meu. Seis meses que fiquei fazendo isso, em seguida, fui fazer um teste para uma companhia, passei. Aí fiz os outros mestres: Gaulier, escola de mímica. Eu gostava da qualidade do movimento: tem que ser limpo. Só se meche quando precisa e o que precisa: é a cabeça, o olho, o nariz, o dedinho. Fiz vários cursos pequenos de mímica, palhaço, em Londres. Não fiz a Lecoq, fiz uma oficina com ele. Foi super legal. Não quis fazer a escola porque não falo francês, não gosto de Paris e não queria ficar dois anos em um lugar. Eu tinha um contrato com minha companhia em Londres. Tinha que fazer uma coisa flexível. O *The Gifth* (espetáculo) foi escrito em 1987. Estava viajando com minha companhia

que era de circo e teatro. Fui aprendendo tudo: acrobacia, fogo, essas coisas todas. Tocar instrumento. Nunca toquei nada, comecei a levar coisas brasileiras. Foi assim. Comecei a fazer pesquisa, virava para as pessoas e perguntava: o que você faz quando está esperando seu primeiro encontro amoroso? Ai as pessoas diziam: “Meu negócio é meu cabelo” Outro dizia: “O negócio é meu sapato”, “Fico com fome, tenho que comer”, “Fumo desesperadamente”, “leio um livro, finjo que não estou nem ai”. Peguei tudo que as pessoas tem em comum, baseado na condição humana. O Souza, em Paris já tinha sapato, calça mais curta, chapéu, mas demorou 4 anos para fazer pela primeira vez porque ele não estava pronto. E não queria, por vaidade, apressar esse processo. Só para ter espetáculo. Eu alugava uma sala e nos dias de folga, levava o Souza. A essas alturas, não sabia se era homem, mulher, mas queria saber quem é essa pessoa. Eu levava para essa sala tudo que ele poderia querer: chegava com duas malonas, comida, música, pedaço de tecido, objetos, livros, jornais, flores, isso, aquilo, deixava ali, espalhava por toda a sala e ficava esperando o que ele queria fazer. Dava um espaço para ele ser. Descobri que ele gosta de ópera, e por ai foi, foram essas descobertas. Ficava horas. As pessoas de teatro achavam que eu era doidinha. Comecei a levar ele para a rua, mas não para atuar. Ia bem cedo, um lugar deserto, ele andava, tinha um nariz vermelho, tradicional. Ai ele foi descobrindo coisas: que a lua muda de tamanho, tem dia que não tem lua, como é o inverno, o movimento das estações do ano, a função das árvores, como é que isso é vida, como uma folha nasce, cresce, faz seu papel e morre e essa duração da vida. Começou a ficar muito metafísico, filosófico. Tudo baseado na minha experiência, lidar com a coisa cultural. Os amigos que conheci lá chegavam em um lugar falavam “oi” pra todo mundo e não beijavam. Eu chegava, beijava todo mundo. Para ser aceita naquele circuito, naquela sociedade, eu tinha que mudar. Porque não está funcionando. Eu não podia ser romântica, mas o Souza pode. Isso tudo é uma análise posterior. Foi aí que o Souza foi rolando. Eu ficava muito sozinha com ele. Andava com ele de noite. No inverno, vestia um casacão com aquele chapeuzinho, só não botava o nariz. Ia para tudo quanto é lugar. Andando, querendo saber que tipo de coisa ele pensa, sobre isso, sobre aquilo, ver o mar, é muito para ele. Esse tipo de coisa foi devagarzinho. Escrevi o diário do Souza: o que ele descobria, escrevia, senão esquecia. Demorou quatro anos até ele jogar pela primeira vez: Era um espetáculo na rua. Passou o tempo, resolvi fazer no teatro. O Souza começou a fazer várias outras coisas: tinha uma música, um realejo. Uma influência francesa muito grande.

SMS: O Souza deu origem a outros palhaços?

AC: Ai o Souza finalmente apareceu. Ele tem convicção, as pessoas me perguntam: “cadê o Souza?”: “puxa, mas não tem ninguém assim como o Souza”. Viu? Vocês ficam dizendo que

sou muito, e todo mundo se apaixona por ele. Então ele existe mesmo. E ficou comigo muitos anos, Ele carrega toda essa profundidade, meu lado metafísico, poético, romântico, que não está nem aí. Impressionante esse trabalho com ele: quando estou muito mal, nervosa, ele que faz para mim. Calmo, numa boa, não precisa provar nada a ninguém. O Souza é tudo. Agradeço a ele por tudo. Mas foi um processo longo. Não planejei nada e isso é um barato. As pessoas planejam como querem que o palhaço seja. Nunca planejei nada. Sem a vaidade de resultado. Um dia, estou na Austrália, em 1994, dando aula em um galpão cheio de artistas e me vesti com uma bermuda azul, gravata, um paletó, achei um tênis e desci para encontrar uma amiga. Mas já sentia nos corredores, que estava andando de uma forma meio diferente, tinha outro espírito. Aí começa a aula. Comecei a ser mandona, dar saltos, esse tipo de coisa. No final do dia, ela andando comigo de volta: “Não é o Souza?”, “Não. É mais jovem. É o Silva”. (risos) é o sobrinho do Souza. Ai nasceu o Silva em um dia. Teve uma mudança de repente achei uma peruca, um óculos mais legal...mas a roupinha dele permanece, que é parecida com a roupa do Souza, mas tem variações: um tênis, mas pode ter uma sandália havaiana. Não tem problema de areia, tem de mar. Mas estou aberta, não estou procurando nada, não critico nada, estou aqui. Eles nascem, às vezes não, e estou livre. Só sou um bom veículo, como professor, ator, palhaço, oradora, faço muita palestra. Muita gente hoje tem procurado o palhaço. E fazer por quê? Por vaidade? Porque gosta? Tudo bem, gosta, faz. Mas a história do resultado, você faz o espetáculo, mas o palhaço é oco. Tem a forma, mas não tem conteúdo. É diferente, o palhaço do circo tem uma tradição que segura o conteúdo, a tradição dos números é um trabalho diferente, mas o palhaço do teatro tem que ter conteúdo. Não tem conteúdo, ele se destrói. Não tem base, fica bobo, aquela pessoa querendo ser engraçada. Não é bom para a pessoa. E olha só como são as coisas: estou andando um dia em Londres, dando uma olhadinha numa livraria de segunda mão, vi o negócio das cartas de anjo. Peguei um livro, abro, aleatoriamente, a primeira coisa que veio: “a imaginação não é o final da realidade, mas o início dela”. Comprei. Não abri as cartas, mas li o livro. Fui comprando outros livros, era impressionante como tinha coisa interessante para o meu trabalho, não que seja esotérica, mística, não sou nada disso. Posso ter o lado espiritual muito forte que respeito. Mas não pratico nada. Aí esse negócio do anjo ficou. Foi uma história incrível! A única coisa que vinha na cabeça era assim: faz uma dança com suas asas, dance com as asas, dance com as asas. Quando imaginava a tal da dança que tinha que fazer, ficava pelada também, com as asas e, a essas alturas já tinha asa de todo jeito, música de anjo, isso, aquilo. Um dia, no verão, estou em casa, sozinha, falei: “é hoje”. Mas se vou fazer, vou fazer legal. Comprei o equivalente de 100 reais de flores diversas, incensos, vela, coloquei a música de anjo e fui me

entusiasmando. Isso demorou à beça. No final subo, olho para baixo, no quintal, que coisa mágica, o astral.

Mas não tinha nome ainda. Um dia passando por um trailer, no Brasil, tinha escrito Aleluia, fui lá um senhor, negro, magro, com seus 40 e pouco, “Esse é seu nome ou apelido?”; “Meu nome é João Carlos Aleluia”; ”Olha, estou escrevendo um livro, precisava um nome de personagem”. Ai vejo essa garota dai: “Ah porque meu palhaço é assim, assado”. “Como é que você sabe? Quem é que sabe? É você que quer dar o nome dele ou o nome veio?” Só dou nome a palhaço porque vem por acaso. Às vezes não vem não. Quanto mais aberta você está, mais coisa vem quanto mais você decide, menos vem. São partes minhas que estão expostas, numa época determinada da minha vida por uma razão ou outra. Só estou aberta para receber. Tem o Souza, o Silva, o Aleluia, o Fudido, que é o cara do *Snow Show*, o verde, que criei. A prima dele, que chama Ferrugem, que é mais estranha ainda, uma mistura do bufão e do palhaço, feia para burro, cheira mal, tudo isso, gorda, deformada. Ela não fala nada e só faz coisas lindas, é feíssima, canta ópera. Tem o Dos Santos que não ouve bem, usando o lado de línguas que eu não falo. Jogo pouco o Dos Santos. Acho que está entre o Souza e o Silva. Tem outros. Trabalhei muito na pesquisa que é o jogo da mistura do ator com o palhaço, dando o ator moderno aquele que são os dois. Tem o Yôyô, mas, sou eu. Sem nariz, sem nada, nua ali. Tenho que raspar a cabeça para fazer esse espetáculo, então pareço uma bola assim. O nariz comecei a descobrir que está em outras coisas: na cabeça raspada, no chapéu, em um óculos, cinto. O acesso, aquela coisa que você põe que é a entrada, a passagem, às vezes não é nada, é um gesto. A entrada para você. Para mim é assim: pessoa, persona, personagem. A pessoa é você, a persona são seus palhaços e personagens que são pensados, criados, escritos, tendo uma concepção. Tanto que não preciso de espetáculo para existir. E tem mais uma persona. Eu não faço criança, não dou aula para criança, nem para adolescente, não faço teatro da juventude, não faço terceira idade, faço adulto. A criança dentro de você, ou a liberdade que as crianças tem de trazer isso de você, que a gente reprime. Por isso tem que ser adulto, não tenho a menor paciência, não é a minha. Não faço criança. Mas tinha um escritório que era em uma escola de teatro e sábado era o dia do balé. Ai tinha as fadinhas, de rosa, meninas de cinco anos, fazendo as aulas e eu ficava olhando e as que mais queriam fazer, que estavam mais em cima, as que se divertiam fazendo eram sempre as gordinhas ou as mais altas. As diferentes, as que todo mundo dizia que não podiam fazer. Todo mundo ria, mas eram as que se divertiam, as mais concentradas, ai criei a *Sparkle*, brilho. Ela tem um enchimento que tira meu corpo e fica uma bolinha rosa, leotard, uma coisa assim: sapatilha, TchuTthcu [Tipo de tecido específico muito usado em saias de bailarina]. Ela vai dançar, tem

várias versões desse número: em uma ela põe a música e não consegue dançar porque o tchu tchu arrebenta na hora que ela vai dançar e quando está pronta, a música acaba. A outra, eladança e quando começa a dançar ela pula um pouco mais alto, coisas inesperadas, dou um pulinho aqui, outro ali, de repente, dou um pulão. E é isso para dizer que todo gordo é leve também que posso ser bailarina, por quê não?

SMS: Suas personas fazem uso do nariz?

AC: Alguns usam, outros não. As mulheres usam. A Ferrugem tem um nariz muito especial, que parece uma gota vermelha. Assim, ela não precisa não. Mas compõe melhor, não sei, nasceu assim. Estou querendo tirar o nariz do Souza porque acho que não precisa, mas me sinto exposta.

SMS: O que você acha das criações femininas na arte do palhaço?

AC: As pessoas dizem que o palhaço é livre. Que você, como palhaço, tem que ser livre. Então, liberdade. Tenho a liberdade de criar o que quiser. Se é Silva, Silva é, se é homem, homem é. Eu sou do sexo feminino.. Já nem me considero mulher. Sou do sexo feminino, mas meu palhaço é homem. Está bem, sou mulher, do sexo feminino, mas tem mulheres e mulheres. Cada pessoa é única, porque a gente tem que seguir uma regra? Agora, na sociedade em geral, principalmente nos países latinos, o patriarcado ainda existe de certa forma. O movimento feminista dos anos 1960, 1970 nos ajudou muito, olha onde estamos. Mas, moralmente, ainda existe em certas classes sociais, em certos momentos. Esse negócio da mulher palhaça é isso. A gente faz parte de uma coisa que tem um espaço muito maior que a sociedade dá. Aos poucos essa coisa está melhorando. Mas nunca fiz palhaço como política, foi tudo intuição. Necessidade de fazer, de ser. E o que faço tem uma convicção. Se é bom para você, não sei. É bom pra mim. Vivo isso também, não é um personagem que criei. Vivo a filosofia dele. Isso é uma diferença também: a filosofia de vida, viver a vida assim. Tenho um corpo feminino, mas uma mente masculina, o comportamento, o jeito de ser, em tudo. Eu gosto de ser subversiva também. Não tem nada a ver com o corpo, tem a ver com o que você é.

Anexo O-Entrevista Realizada com Tiche Viana.

Data: 07 de Novembro de 2013.

Local: Cooperativa de Teatro.

Tema: *Commedia Dell'Arte*, atuação feminina e formação de clown.

Formadora e diretora. Estudou Artes Cênicas na Escola de Arte dramática da USP (EAD-USP) especializou-se na linguagem das máscaras e na *Commedia Dell'Arte* na Itália e é uma das fundadoras do Barracão Teatro em Campinas, São Paulo.

SMS: Tiche, qual a sua visão sobre o papel da mulher na *Commedia Dell'Arte*, na função da criada e sobre as máscaras femininas da Ragonda e da Pasquella.

TV: Acho que talvez seja legal levantar um pouquinho historicamente essa questão da mulher na cena. Normalmente o teatro era feito sempre por homens. Dentro da *Commedia Dell'Arte* é difícil traçar uma cronologia dessas transformações todas, saber exatamente de onde vem esse tipo de jogo. Mas a Idade Média conta com uma série de brinquedos, festas populares, que aconteceram na rua e foram caracterizando personagens que tem a ver com as relações cotidianas, figuras específicas. Porque o popular traz a comicidade de uma certa maneira e estas sempre se refere às próprias relações sociais. Isso é interessante: vão constituindo personagens que trazem um ponto de vista crítico na medida em que você constrói comicamente uma ideia sobre isso. Tudo girava em cima da ideia do patrão e do servo. Quer dizer o patrão enquanto alguém que detinha os meios de produção e o servo, alguém que dependia dos meios do patrão. A gente usa a palavra patrão e servo, mas isso aparece tardio na *Commedia*. Quando isso aparece a gente já está falando de um momento histórico em que a sociedade também está passando por uma grande afirmação de mercado. Começando os embriões capitalistas até de uma indústria cultural. Nesse momento a *Commedia Dell'Arte* se funda, especificamente como uma instituição profissional. De uma concepção de organização de modo de produção. Até ela assumir essa estrutura de companhia, -que vende seu trabalho de forma organizada-, contava com grupos que desenvolviam esse trabalho e sobreviviam de sua própria arte. Da passagem da Idade Média para o Renascimento a gente tem uma reestruturação moral: o assento do casamento. Quer dizer, o casamento aparecendo como uma organização fundamental para a estruturação da divisão de patrimônios, porque você não tem essa regência moral no comportamento das pessoas. As pessoas vivem de acordo com suas paixões. A instituição casamento começa a ser usada para que pudesse se forçar a barra e fazer compreenderem que era necessário escolher um parceiro, uma companheira, e construir, a partir disso um núcleo de fidelidade para que o patrimônio pudesse se preservar para dentro

de uma estrutura. A nobreza era constituída por uma relação que já há alguns anos vinha estabelecendo casamentos formais, mas com um acordo entre famílias e de conhecimento geral de todos: o homem tinha que casar com aquela mulher porque era de família. Mas cada um ia ter sua vida amorosa independentemente de casamento. Uma coisa não envolvia outra e ninguém se sentia traído. Isso era um pouco como se davam as coisas. Havia uma necessidade de conjunto, de um filho. Então ia ter que ter uma relação sexual para que se pudesse gerar a descendência, mas isso não era mais do que um formalismo. Os nobres, em casas de prostituição. Com as mulheres do povo. Não tinha uma moral. O homem do povo era um trabalhador. Como ele não tinha estudado isso era coisa de nobreza. Quando sai da relação com a terra e vem pras cidades, onde tudo começa a desenvolver a terra começa a perder seu valor econômico. Ele chega na cidade e o que ele sabe fazer é : trabalhar com o corpo, a terra, o plantio, caça, pesca. Chega na cidade não tem nada disso. Tudo funciona de uma outra maneira porque já estamos entrando nos campos de um princípio de comercialização que vai desembocar na industrialização. Esse homem que vende a sua força trabalho tem uma familiaridade com o corpo e não tem o juízo moral. Tem uma relação instintiva, então o sexo faz parte disso. Assim como as relações e as afetividades. Nada mais natural. O que começa a acontecer: os homens nobres, - que saem dos seus espaços em busca de prazer e de aventuras, entram nas casas de prostituição e encontram uma vida precária, humilde, mas com mulheres treinadas para oferecer prazer. O que eles fazem? Começam a investir nessas casas, fazendo com que essas mulheres comecem a ler, a escrever. Porque queriam se divertir, ter toda sua aventura dentro de um padrão. Então essas mulheres eram muito bem alimentadas, comiam bem, bebiam os melhores vinhos, aquilo se tornou uma casa cultural. Os prostíbulo dessa época são verdadeiras casas de cultura onde aconteciam saraus. Essas mulheres representaram a cultura de uma época. Inclusive uma famosíssima: Isabelle Andreini, que institui uma companhia. Considerada na sua época, uma das maiores poetizas, competindo dentro daquilo que era a Academia de Letras da época, em jogos de improvisação de poesias. É considerada a grande poeta de seu tempo, melhor que os homens. O que acontece? Tem um momento em que a Igreja Católica, para fazer a fidelidade do casamento se tornar algo absoluto dentro da relação conjugal, proíbe os prostíbulo que são fechados. Quando suas casas são fechadas e essas mulheres não tem o que fazer, ou com o que podemos trabalhar, imediatamente se dão conta de que podem trabalhar com as Companhias de Teatro e utilizar o conhecimento que elas tem a serviço do desenvolvimento de um outro teatro. Então levam pra dentro das companhias a relação amorosa. A partir da entrada das mulheres na *Commedia Dell'Arte*, você tem as relações de amor: os enamorados. Antes disso, têm as servettas, que são incultas,

meninas do povo, mulheres que servem aos patrões em todos os sentidos. Nunca pensadas para o matrimônio. Nunca se pensava o casamento de um patrão com uma serva. Ele podia: passar a mão na serva, xingar, fazer o que ele quisesse, é como se ela fosse uma propriedade dele. Normalmente as paixões se davam entre servos, nobres e patrões. Agora, a relação da serva com o servo era sempre sexual. Mais do que qualquer outra coisa. Não tinha a relação de amor sublime da dupla romântica. Isso quem traz são essas mulheres quando entram na *Commedia Dell'Arte*.. Então essa é a condição das mulheres desse lado. A outra eram mulheres servas, do povo que, para se virarem começam a fazer as brincadeiras com o teatro que vai se desenvolvendo virando um ofício. Porque se descobre que você também pode vender sua arte e seu modo de fazer. Então as mulheres também começam a fazer isso e todo mundo se diverte também com as brincadeiras femininas. Mas tudo: mulher, servas, relações amorosas, começam a surgir e tomar força nesse mesmo período. Então também tem mulheres que entravam pra fazer as servettes. Não usavam máscaras, tinham o rosto exposto, porque isso também era uma forma de sedução da plateia, dos nobres e possíveis patrocinadores. Muitas companhias dependiam de recursos econômicos. Todo sonho das companhias era chegar na França, ter algum nobre que a abarcasse, que pagasse para que essa companhia se apresentasse. Começa a se apresentar nos castelos, templos, palácios e aí começa a ter outra sofisticação de linguagem, mas isso de uma forma geral. Essas mulheres são veículos de sedução para que o duque, o conde o marquês, se interessassem pela companhia. A mesma coisa para os homens com relação às condessas, duquesas e tudo o mais. Acontecia, às vezes, de um nobre se apaixonar por uma atriz, tirá-la da companhia e casar com ela.

E a companhia acabava perdendo a sua atriz e tinha que substituir, colocar outra no lugar. Enfim, o filme Capitão Fracassa conta um pouco a história das companhias. Isso também acontecia. Mas também acontecia das mulheres acabarem se casando com os próprios atores, fundarem as suas próprias companhias. Então o que acabava acontecendo é que essas mulheres traziam uma sofisticação de linguagem para dentro da *Commedia Dell'Arte*, porque além de entrar o romântico, das poesias, elas tem uma linguagem mais rebuscada, sabem ler e escrever, também começam a fazer registros e sugerir coisas que podem começar a incrementar essa dramaturgia. A entrada dessas mulheres e o papel delas. Quando a gente fuça o material da *Commedia Dell'Arte* é muito difícil a gente encontrar máscaras femininas. Devem ter existido, mas, normalmente, são mais regionais. A máscara da Ragonda, por exemplo, encontrei dentro de um material iconográfico. Nunca vi essa máscara representada. E nunca se falou de Ragonda. Se falou muito de Colombina: uma servetta sem máscara. Como tem a Colombina, tem Olivetta, tem várias servettas, que são servas mais românticas e

mais ingênuas, provavelmente de uma época das enamoradas que também é desse período. E a colombina acaba fazendo esse papel mais delicado das servas. Quando você pega uma máscara da Ragonda, - que muito provavelmente vem de uma região específica, onde talvez a mulher tivesse um papel mais enfático na construção da própria relação social -, essa máscara foi registrada e comecei a copiar e a usá-la dentro dos espetáculos. A Ragonda não é uma serva. Quer dizer, é como outra qualquer, mas recebe um nome especial dentro da *Commedia Dell'Arte*: Fantesca. Um termo dado a uma serva mais esperta, menos romântica, mais atuante. Costumo brincar dizendo que ela é um caráter mais Brighesco, do ponto de vista da armação, mas não é tão vilã quanto o Brighella, não é um mau-caráter, mas é uma mulher que decide, que é justa. Normalmente está a serviço do par romântico que é a servetta, mas pode arquitetar planos e estratégias para fazer com que esse casal fique junto. No caso dos *zanni*, dos servos, a gente tem o primeiro *zanni* e o segundo. O primeiro é o esperto e o segundo é o tolo. Então o que a gente tem aqui: Brighella e Arlequino. Brighella mais esperto, Arlequino o tolo. A gente poderia considerar Fantesca uma primeira servetta, Colombina, uma segunda servetta, mais tola e Ragonda uma serva mais esperta.

SMS: Em algum momento há a possibilidade de união dessas duas artistas?

TV: Se você pegar os *canovaccios* é muito provável. Sempre montei várias situações. Às vezes substituo, às vezes coloco uma mais ardilosa no lugar de uma mais tola, mas é possível. O jogo fica a pedido do freguês. Podem pertencer à mesma casa, à casas diferentes e aí você pode brincar com a situação da esperteza e da tolice, falta inverter. Pode até colocar um caso amoroso onde quem vai resolver são as mulheres e aí vê o que acontece: Ragonda tentando estratégias e Colombina se atrapalhando toda com as suas confusões.

SMS: E a Pasquella?

TV: Pasquella é uma serva mais velha: uma mulher, uma tia distante, uma bruxa, do povo, da terra, que vive mais distante, na floresta, uma curandeira. Um arquétipo mais mãe terra, mãe natureza. Ela tem um pouco essa dimensão dos servos velhos, está ali nessa pedida. Não tem máscara. A que uso da Pasquella fui eu quem fez. Em um determinado momento fiz algumas máscaras para as personagens femininas. Um pouco para sair do padrão e as mulheres puderem experimentar máscaras diferentes das masculinas. A relação de olhar para o mundo, que o mundo masculino e feminino também tem. Era como abrir essa possibilidade. Coloco ela dentro de uma ancestralidade de Arlequino em um primeiro momento. Se a gente pegar pelo arquétipo *Trickster*, essa figura que é puro instinto. É como se Pasquella também fosse puro instinto, mas elaborado do velho. Então quer dizer, se Arlequino é a fome, Pasquella é a sabedoria, o tempo. Saber dominar o tempo. Isso já são interpretações, avaliações, a partir de

que você vai somando dentro de uma cultura e vai abrindo. Para mim é muito ligado à questão da mulher mais velha, desse arquétipo mãe mesmo.

SMS: Com relação à sua formação ou contato com a arte do palhaço..

TV: Meu contato com as palhaças vai mais de um trabalho de fora do que de dentro. Quando fui estudar fora, - porque na época, ninguém trabalhava na prática ou experimentava esses trabalhos com profundidade, fui atrás de uns percursos para entender. No meu grupo tinha uma atriz, a Cristiane Paoli-Quito. Na mesma época, foi atrás do estudo da máscara do palhaço. Quando voltou da Inglaterra, um ano depois voltei da Itália, nos encontramos e montamos um espetáculo uma Rapsódia de Personagens Extravagantes. No qual a gente juntou as máscaras de *Commedia Dell'Arte* com as de palhaço. Existiam palhaços e palhaças. Meu primeiro contato foi na construção do espetáculo, quando a Quito trabalhou algumas atrizes para a construção das suas palhaças e não de palhaços. Elas apresentaram características muito interessantes, um figurino muito exarcebado. Então você tinha umas palhaças extremamente dramáticas, sofredoras, que era a Sirena, feita pela Soraya Alcana e tinha uma palhaça toda Arlequinesca, de um arquétipo mais infantil, que era a Emilly [Vera Abbud], depois, tinha outro arquétipo que era a Ninzinho, toda perdida, mas, ao mesmo tempo uma mocinha adolescente que cantava, então comecei a ver características nessas palhaças que iam além. A comicidade se dava muito, através de uma relação de afetos. Se a gente pensar, todo palhaço vai ter essa afetação, mas de alguma forma essas mulheres falavam das afetações e paixões. Todas elas, de alguma forma, ou tinham sido abandonadas, ou amavam emocionalmente, ou eram sempre uma relação romântica. Então a comicidade se deu de uma forma muito lírica, mais do que o riso rasgado da comicidade que o palhaço trás, da incompetência dele para as habilidades masculinas. Quer dizer, o mundo determina que o ser masculino é ser assim. Ser um homem de fato é ter essas características, esse domínio e o palhaço ser um cara que quer conquistar tudo isso, mas não consegue não se dar conta. Ele acha que domina o mundo, mas o mundo é muito maior que ele. Ele é um fracasso. A palhaça também fracassa. Mas ela mostra isso, talvez, muito mais na dimensão do abandono, da incapacidade de ser amada, por um lado que é justamente o da mulher. O que significa a mulher que é subjugada por uma sociedade. Na realidade a gente pode dizer que o tema do palhaço e da palhaça é o mesmo. Estamos falando de pessoas submetidas ao poder. Um poder que determina o que é ser. Alguém que tenha chance, possibilidade e conquista e o palhaço na luta pra conquistar isso, mas não consegue a mulher palhaça também. Só que isso se manifesta nas suas relações amorosas e afetivas. Esse foi o primeiro contato que olhei uma realidade que, naquele momento, nem dimensionei. Muitos anos depois fui olhar de novo para

isso e dizer: “Nossa!” Ali já existia uma questão que pra mim se acentuou muito por uma atriz que é a Adelvane Néia, que trouxe desde seu primeiro trabalho e trás isso inclusive como material de investigação e criação sempre, uma determinação que era: dizer o que constitui a máscara da palhaça. Quando ela formulou essa questão é que parei um instante e disse: “Nossa! Nunca tinha pensado nisso”. Porque, para mim, a máscara do palhaço nunca teve nem homem, nem mulher. Embora, olhando para trás vi que eram homens e mulheres sim. É que aqueles homens eram muito femininos, aqueles palhaços também tinham questões, estavam dentro de um espetáculo onde existiam esse tipo de coisa. Eram menos circenses, mais teatrais, mais *chaplínianos* [do artista Charles Chaplin] e foi a Quito quem iniciou aqueles palhaços. Então a palhaça mulher, ao iniciar aqueles palhaços também trás outro tipo de olhar. Vai trabalhar um aspecto mais afetivo desse palhaço. Então, todo palhaço que vi trabalhado por uma mulher, apontava também um lado, o seu lado mais feminino sobre o mundo. São conjecturas, olho pra eles, vou fazendo uma observação. Por outro lado, quando você pega palhaças como a Andrea Macera que é uma palhaça guerreira, ela não abandona, em momento nenhum, o dado da mulher só. A mulher e o homem. Quando a gente vê a Mafalda e o Zabobrim [Ésio Magalhães] na sua atuação. Quer dizer, a mulher que não vive sem aquele homem, mas não vive com aquele homem. De alguma forma, o universo feminino ligado a casamento, filhos, separação, submissão, essa coisa da sociedade de que ela não tem a mesma competência do homem, tudo isso surge como temas muito acentuados do universo feminino. Normalmente é muito atrelada a uma relação amorosa. Então os homens talvez tragam muito mais as suas relações com os patrões, com quem manda. Acho que é interessante observar os dois lados, assim como estou te dizendo, aquelas máscaras masculinas que eram tão femininas quanto palhaças, tão masculinas no seu modo de trabalhar, no seu modo de se apresentar, que trazem isso no aspecto das guerreiras que agem também como aspectos masculinos. Mas, de alguma maneira talvez a própria contramáscara dessa máscara sempre aponte, em algum lugar, alguma delicadeza. Palhaço é delicado. É uma máscara delicada e assassina, como dizia um filósofo amigo nosso e talvez um palhaço seja um ícone. O mais inocente dos assassinos. Justamente pelo seu impulso instintivo. Talvez seja amor e ódio ao mesmo tempo, mas o modo dessas coisas se apresentarem se dão de maneiras distintas. Uma vez participei de um debate em que a questão era exatamente essa: “Palhaças? Não. A máscara é acentuada”. “Do palhaço, não é masculina nem feminina. É o palhaço”. Acho que também tem sentido isso. Realmente, você pega palhaços doces como o Zabobrim, - palhaço homem-, que é de uma delicadeza, uma fragilidade e todos eles passam por aí. É como se o palhaço necessariamente esbarrasse no feminino. Não digo a mulher, digo

o feminino como um lugar sentimental do mundo. Como se a gente sempre atribuísse aquele sentimento à mulher. Como se o palhaço trouxesse, já na constituição dele, o seu feminino pensando nessa dicotomia que a gente tem. E a mulher trás a dor disso. A palhaça trás a dor, o sofrimento. O palhaço talvez não traga o sofrimento disso porque está tentando vencer isso. Talvez a mulher palhaça queira só exercer isso. Naquilo que ela é.

SMS: Como ocorre na peça A Julieta e o Romeu?

TV: Exato. Ali é interessante porque tem uma inversão. Você está no espetáculo e em determinado momento eles fazem a inversão entre Branco e Augusto. Porque Branco e Augusto pode ser um estado. Você pode estar em um estado Branco ou Augusto. É um momento em que ela se fragiliza literalmente: quando ele parte e volta todo Branco, senhor das decisões e atitudes e ela, totalmente submetida, na condição de remédios. Isso é bem interessante porque a gente vê o quanto esses estados podem se alterar, o quanto essas forças são mutáveis. Para a gente não confundir, que vai ser sempre aquela coisa. Não vai ter vida, não vai acontecer nada, vai ser sempre assim e o quanto a gente também vê que nisso se compõe o masculino e o feminino. Quase como se a gente pudesse dizer que talvez o Branco se atrelasse mais ao modelo masculino de ser no mundo e o Augusto ao modelo feminino de ser no mundo. Não estamos dizendo que o Branco é homem e o Augusto, mulher. De forma alguma, porque são forças que estamos dizendo e não gêneros. Mas este modo feminino de ser no mundo te dá um pouco de qual é o teu modo. O que se apresenta a você evidentemente e que talvez, de alguma forma, aquilo que a gente hoje chama de feminino e atribui mais ao feminino, talvez seja uma das características essenciais da máscara do palhaço. Entre todos eles, porque todos eles são sensíveis ao extremo, sentimentais e é aonde se aponta. Talvez, a questão mais frágil: o homem é masculino, aponta como algo frágil, que nesse dado é onde o palhaço se revela. Mas uma coisa que a Adelvane fala muito e vejo: era muito difícil construir *gags* masculinas, não tinha vontade de pegar o repertório de *gags* de palhaços e fazer. Para mim, não tinha sentido e acho que tem muito a ver quando fiz curso de palhaço. Fiz poucas vezes na minha vida, mais pra entrar em contato, entender melhor, estudar, poder lidar com a máscara do palhaço. Para mim, ela me dava exatamente essa sensação, mais do que qualquer coisa, estar na condição que me remetia, naquele momento, era fundamental e não tinha vontade de criar desajustes. Aliás, era engraçado como meus desajustes funcionavam muito mal porque eram teatrais demais. Não parecia sair de mim. Parecia que era uma coisa construída cenicamente. Então ficava ali, deixava de ser palhaço para virar uma coisa cômica. Isso é muito diferente do palhaço e acho que dentro desse debate aconteceu essa colocação trazida pela Adelvane. Tem diferença, claro, a máscara é uma representação assexuada. Em

momento algum a gente está querendo ver o palhaço, a palhaça. Não é essa a questão que a gente está tentando focalizar no espectador. Mas no momento em que você está com a máscara, que está construindo o teu universo de repertórios, sinto falta, -dizia a Adelvane-, de saber qual é o repertório feminino com suas piadas e *gags*. Não é ficar lutando com a Adelvane, não é fazer o homem mais forte do mundo, não é comer a vela, isso é do mundo masculino. As minhas *gags*, quais são? Quais são as minhas piadas? Quais são as minhas graças? E ela dizia: “Então, isso é a pesquisa: Onde está a comicidade do universo feminino?”. Achei muito interessante naquele debate que estavam a Sue Morrisson, uma *clown* canadense e a Naomi Silverman do LUME.. Elas foram radicalmente contra o posicionamento da Adelvane dizendo: “absolutamente! O palhaço não tem sexo”. Acho que anos depois as duas se deram conta de que, de fato, a palhaça trás todo um mundo diverso daquele do palhaço. Não estou dizendo que não posso fazer a *gag* do outro, mas o que ela vai buscar como referência pra si, para poder expressar, através dessa máscara todo o universo que aborda, tem que buscar, dentro do mundo feminino, do que é a relação mulher no mundo. Ela vai encontrar mais força pra conseguir realizar a sua figura. Voltando lá trás percebo que a palhaça da Quito é a mesma coisa: não é uma palhaça de *gags*, por exemplo, de fazer cenas de comicidade, ela parece de estados, de se posicionar dentro de determinadas situações e de ver uma avalanche de coisas que estavam se passando na inabilidade dela, de lidar com a mínima questão de: “vai buscar um copo de água para mim, por favor.”. De tantas preocupações: “será que é com gelo?”, “Sem gelo?”, “Muita água?”, “Pouca água?”, “Será que vai matar a sede esse tanto de água?” “Será que pego do filtro?”. Quer dizer, esse conflito de como é que eu posso servir melhor, como posso atender melhor. Eram outras questões que traziam, que vinham à tona e que pertencem muito ao universo da mãe, da esposa, da cuidadora, daquela que provem, educa, é educadora, que cuida, é amorosa, que passa por cima de si, faz seus objetivos driblarem todos os outros objetivos até chegar no dela. Éaquela que se arruma para que o outro goste. Então, são modos diferentes de abordar. Se você pegar o homem, ele também quer ser visto pelo outro, mas não são os mesmos materiais que vão ser abordados. Então essa é a grande diferença que falo. Existem grandes semelhanças: os dois estarão sempre submetidos, mas os materiais de submissão podem ser mais ricos. Tem muita coisa a ser explorada no universo do homem e da mulher na sociedade.

SMS: Como formadora, de que maneira você entende a questão de uma dramaturgia do palhaço?

TV: Para mim a dramaturgia não é texto. Eu trabalho com a máscara. Máscara não trabalha com texto, ela cria o texto. O texto é ação sonora. Palavra é significado, mas o é em sentido.

Tudo passa por um lugar que é uma dramaturgia própria. Existe uma dramaturgia do palhaço porque toda máscara é em si a sua própria dramaturgia e o palhaço é sua própria máscara. O nariz vermelho é uma contingência que coloca essa figura dentro de um universo de construção dramática e você não diz ao palhaço como ele vai fazer. Você pode dizer o que ele vai fazer, mas, ainda assim, pode ser que você diga a ele uma coisa que ele nunca vai fazer, aí vai ser prato cheio para que ele te mostre que aquele palhaço não consegue fazer isso em canto nenhum. Ele vai fazer, botando alguma coisa no lugar. E isso vai definir como se dá o entrelaçamento de tantas relações e afecções. A gente brinca com uma coisa que o Hugo Possolo diz: “não se dirige palhaço, controla-se palhaço”. E percebo isso quando trabalho com o Ésio [Magalhães]. Não sou diretora do palhaço Zabobrim, como nunca fui diretora da palhaça Mafalda. Posso dirigir um espetáculo, mas não posso dirigir palhaço. É um equívoco dizer que a gente faz junto uma dramaturgia. Ele faz uma dramaturgia, eu controlo, só asseguro a ele que ele não saiu do território dramático que ele mesmo construiu. Asseguro que nas improvisações ele não vai perder a continuidade da intensidade que foi provocada pelo espetáculo. É uma direção que segue muito o taco da dramaturgia que se impõe pela máscara que você tem, pela qualidade de máscara que você tem. Não é diferente do palhaço. O palhaço é isso. É claro que quando eu estou junto com o Ésio no WWW. [espetáculo www for freedom], a minha preocupação não é a mesma de quando estou dirigindo um espetáculo de *Commedia Dell’Arte*, porque assegurar determinados arquétipos é justamente fazer com que as intensidades aumentem e levem o espectador sempre ao máximo de sua potência e experiência. É sempre um questionamento. É muito mais um levantar perguntas para que ele responda em cena, do que apresentar respostas para questões do que ele faça em cena. Mesmo quando ele tem a pergunta. Para mim, é mais interessante buscar outras perguntas que vão cercar a mesma pergunta, de modo que aquele palhaço possa raciocinar diante de um desafio. Aí a gente chega naquilo que é do palhaço. E essa dramaturgia serve para qualquer máscara. Todas as máscaras tem que trabalhar dessa forma. Não há como você colocar um texto, fazer uma máscara, interpretar um texto, você teria duas máscaras ali, duas figuras. Teria um personagem e a máscara lutando pelo mesmo espaço. Quando a gente faz o espetáculo, a última coisa que se constrói é o texto. É o último lugar. Só quando a gente acabou o espetáculo, a gente sabe qual é o texto. À medida que você vai trabalhando, vai definindo muito bem o trilho e começa a se constituir o roteiro. Você vai sabendo um pouco para aonde ele vai te levar. É diferente de quando você tem um espetáculo realista: quando você tem um texto e aí você vai contar aquela história, então você vai construir as personagens que vão contar aquela história, relações, sentimentos e tal. A máscara é diferente.

A dramaturgia vai se constituindo à medida que são as relações que definem esse percurso. A gente fala que dramaturgia é uma espinha dorsal, estrutura óssea do espetáculo. Ela que vai por em pé esse espetáculo e você vai construindo toda carne, musculatura, tendões, como fazer até o momento final que você tem essa pele que a gente pode chamar de texto.

SMS: Obrigada pela colaboração, Tiche.

TV: Eu que agradeço. É bom que a gente revisita as coisas.