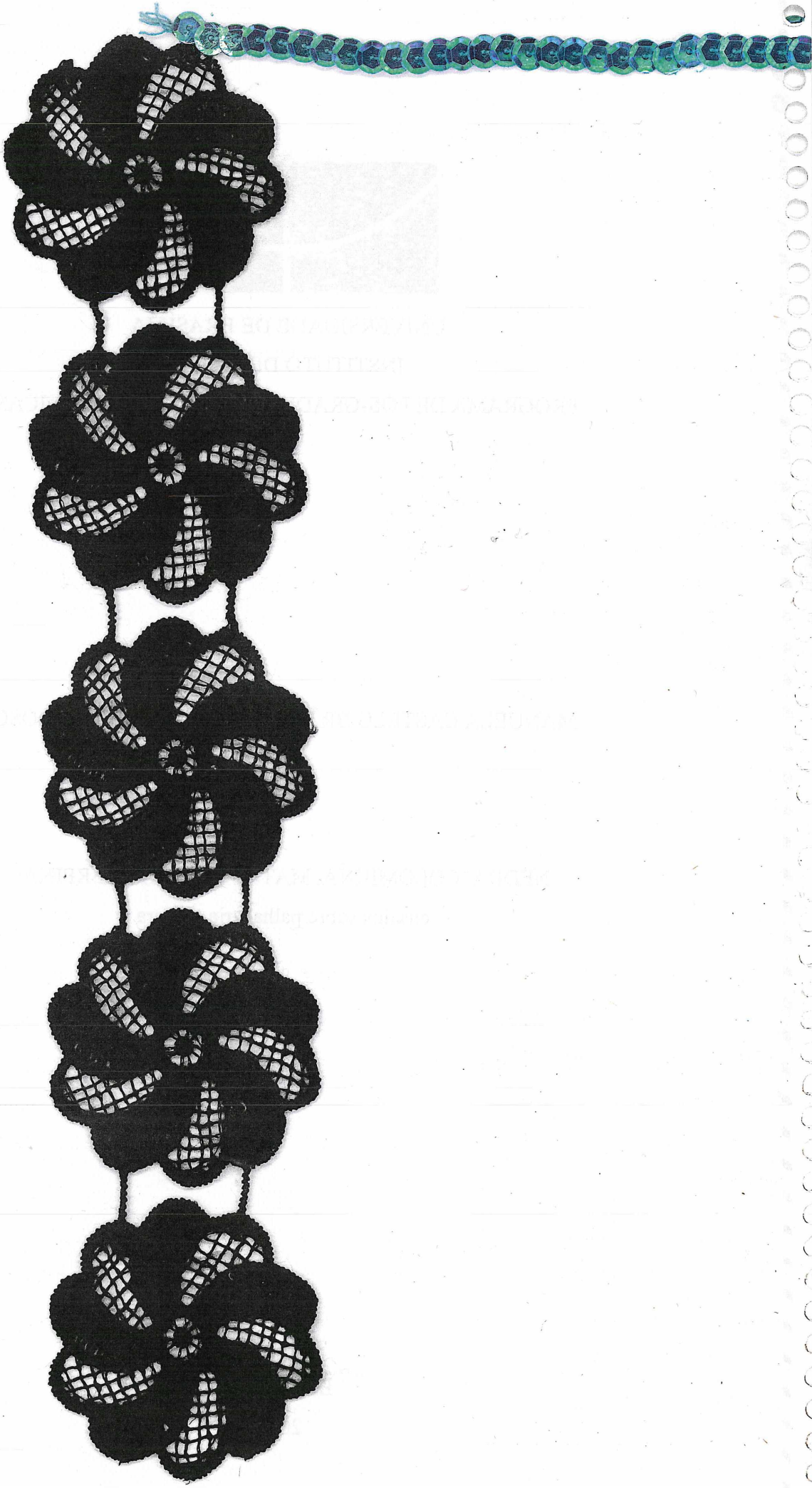
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MANUELA CASTELO BRANCO DE OLIVEIRA CARDOSO

NEDDA, COLOMBINA, MATUSQUELLA e ZERPINA:
ensaios sobre palhaçaria e ópera

BRASÍLIA
2018



MANUELA CASTELO BRANCO DE OLIVEIRA CARDOSO

NEDDA, COLOMBINA, MATUSQUELLA e ZERPINA:
ensaios sobre palhaçaria e ópera

Dissertação final apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília para obtenção do grau de mestra em Artes Cênicas.
Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Brasília
2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Cn Castelo Branco de Oliveira Cardoso, Manuela
NEDDA, COLOMBINA, MATUSQUELLA E ZERPINA: ENSAIOS SOBRE PALHAÇARIA E ÓPERA / Manuela Castelo Branco de Oliveira Cardoso; orientador César Lignelli. -- Brasília, 2018.
239 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2018.

1. Palhaçaria e Ópera. I. Lignelli, César, orient. II. Título.

Universidade de Brasília
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA AOS PROFESSORES:

Professor (a) Dr. (a). César Lignelli(PPGCEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Ermínia Silva (CIRCONTEÚDO)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a). Izabela Brochado (PPGCEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, 29 de Junho de 2018

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes / UnB.

RESUMO

A partir das vivências da mestranda como palhaça e pesquisadora nas linguagens operística e palhacística, e utilizando como dispositivo referencial a personagem Nedda, da ópera *Pagliacci*, composta em 1892 por Ruggero Leoncavallo, exploramos neste trabalho aspectos relacionados à intricada entrada de mulheres em cena: seja na ópera, seja no teatro, seja na palhaçaria. A partir de algumas máscaras cômicas femininas como: as Enamoradas, a Colombina, a *Cortigiana*, as *Soubrettes*, caricatas e caipiras do circo-teatro brasileiro, aspectos simbólicos e históricos são apresentados e problematizados, buscando materiais que nos ofereçam ferramentas para uma análise mais particular da personagem Nedda, na direção da palhaçaria feminina de nosso tempo. Ao passo que a estória contada na obra operística ficcionaliza aspectos históricos relacionados ao surgimento das mulheres-palhaças, seus percursos e poéticas, pode revelar uma perspectiva trágica e autopoética da palhaçaria pós-moderna, acentuando o caráter multidisciplinar que compõem as poéticas de mulheres-palhaças, numa aventura identitária que apenas começou. Ao se tentar entender o que é ser uma palhaça, empreendemos uma busca que quer revelar mulheridades e errâncias, investigando as relações da palhaçaria feminina com feminismos pós-modernos, artivismo e as teorias de rede e de gênero. No ensejo, acabamos por ter acesso a um pouco da vivência e às reflexões sobre a palhaça vivida e criada pela pesquisadora.

Palavras- chaves: Ópera. Gênero. *Commedia dell'arte* Palhaçarias femininas.

ABSTRACT

From the experiences as an academic master's degree and as a womam clown and researcher in the operatic and clown languages, and using as reference device the character Nedda, from the opera *Pagliacci*, composed in 1892 by Ruggero Leoncavallo, in this work we explore some aspects related to the intricate entry of women on stage: whether in opera, in the theater or in the clownery. From some female comic masks such as Enamoradas, Colombina, Cortigiana, Soubrettes, *caricatas* and *caipiras* of the Brazilian circus-theater, symbolic and historical aspects are presented and problematized, searching for materials that offer us tools for a more particular analysis of the character Nedda, in the direction of the female clown work of our time. While the story told in the opera fictionalizes historical aspects related to the emergence of female clowns, their paths and poetics, it may prove to be a tragic and autopoetic perspective of postmodern clownery, accentuating the multidisciplinary character that compose the poetics of women- clowns, in an identity adventure that has just begun. In attempting to understand what it is to be a clown, we undertake a quest that seeks to reveal womanhood and wandering, investigating the relationships of female clownery with postmodern feminisms, artivism, and network and gender theories. In the opportunity, we end up having access to some of the experience and the reflections about the female clown lived and created by the researcher.

Keywords: Opera. Gender. *Commedia dell'arte.* Women's clownery.

AGRADECIMENTOS

Sinto uma profunda necessidade de agradecer ao caminho que me trouxe até aqui. E, olhando para o percurso, agradecer a todas as palhaças que conheci e que, de alguma forma, suportaram-me, e, generosamente, dividem comigo suas histórias e experiências. Em especial Karla Conká, Gena Leão, Nara Menezes, Enne Marx, Drica Santos, Joyce Aglae Brondani, Michele Silveira, Bia Alvarez, Daiane Brum, Sarah Monteath, que, além de me suportarem, fortaleceram-me para a escrita deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Cesar Lignelli, meu orientador, pelo auxílio, pela liberdade, pelas provocações e pela confiança na organização dos meus pensamentos, na estruturação formal deste trabalho, nas indicações preciosas de leitura, e pela escuta tão sensível.

À Prof. Dra. Ermínia Silva, pelas generosas contribuições com seu olhar especializado sobre a história da arte circense no Brasil, e por seu carinho, sua força. E a Prof. Dra. Izabela Brochado pelas valiosas observações, feitas sempre com todo o cuidado e amorosidade.

À Secretaria de Educação do Estado, pela licença concedida, e por motivar seu corpo docente à pesquisa. Agradeço a oportunidade de rever meu percurso e de aprender com ele.

Às amigas e ativistas que tanto me inspiram, Luana Ferreira, Cleudes Pessoa e Jul Pagul. E à Thais Khouri, sem o Tai Chi e todas as nossas bruxarias eu não teria conseguido. À Manuela Barreto Santos, minha revisora do coração.

A meu pai, Aurino de Oliveira Cardoso, e a minha mãe, Feliciana Castelo Branco Rodrigues Neta, minhas ancestralidades que sempre me deram a mão. Ambos professores, incentivaram-me a crescer e a estudar. Gratidão pela orientação na vida, pelo amor incondicional e pelo apoio em todos os voos que desejei empreender, experimentar.

À minha irmã, Felícia Castelo Branco, a quem tanto amo, e que tanto contribuiu para que eu fosse a palhaça que sou hoje, desde o início.

A Nina Voigt Muniz e Carol Voigt que tanto me ensinam a viver com toda a beleza o improvável da vida. A Tatiana Carvalhedo: o nosso bololô foi um ninho de amor. E a Vítor Ambrósio com quem teço um doce bordado.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

La scena rappresenta um bivio di strada in campagna, all'entrata di un villagio. A sinistra una strada che si perde fra le quinte, fa gomito nell centro della scena e continua in un viale circondato da alberi che va verso la destra in prospectiva. - In fondo al viale si scorgeranno fra li alberi, due o tre casette. - Al punto ove la strada fa gomito, sul terreno scosceso, un grosso albero; dietro di esso una scorciatoia, sentiero praticabile che parte dal viale verso le piante della quinte sinistra. - Quasi dinanzi all'albero, sulla via, é piantata una rozza pertica, in cima alla quale sventola una bandiera, come si usa per le feste populari; e più in giù, in fondo al viale, si vedono due o tre file di lampioncini di carta colorata sospesi attraverso la vi da un'albero all'altro. La destra del teatro è quasi tutta occupata obliquamente da un teatro di fiera. Il sipario è calato. - E su di uno dei lati della prospettiva è appiccicato un gran cartello sul quale è scritto rozzamente, imitando la stampa: Quest'ogi gran rappresettazione. Poi a lettere cubitali: Pagliaccio, indi delle linee illeggibili. - Il sipario è rozzamente attacato a due alberi, che so trovano disposti obliquamente sul davanti. L'ingresso alle scene dal lato destro, in faccia allo spettatore, nascosto da una rozza tela. Indi un muretto che, partendo di dietro al teatro, si perde dietro la prima quinta a destra ed indica che il sentiero scoscende ancora, poichè si vedono al di sopra di esso, le cime degli alberi di una fitta boscaglia. (LEONCAVALLO, 1898, p 7 - 8)

A cena representa uma encruzilhada no campo, na entrada de uma aldeia. À esquerda, uma estrada que se perde, e que se cruza no meio da cena e continua em uma avenida cercada por árvores que vão à direita em perspectiva. - No final da avenida, você verá árvores, duas ou três casas. - No ponto em que a estrada se dobra, no terreno íngreme, uma grande árvore caída; atrás dele um atalho que parte da avenida até as plantas da ala esquerda. - Quase na frente da árvore, no caminho, uma haste áspera está fincada, em cima do qual uma bandeira está se agitando, como é usado em festas populares; e mais abaixo, no final da avenida, você vê duas ou três fileiras de lanternas de papel coloridas suspensas de uma árvore para outra. O direito do teatro é quase inteiramente ocupado obliquamente por um teatro de feira. A cortina está caída. - E em um dos lados da perspectiva há um grande cartaz preso a ele, grosseiramente escrito, imitando letras de prensa: Essa é uma ótima representação. Em seguida, em letras grandes: Pagliaccio, em letras ilegíveis. - A cortina é atada por entre duas árvores, que eu sei que estão dispostas obliquamente na frente. À entrada para as cenas do lado direito, em face do espectador, estão escondidas por uma tela áspera. Então, uma parede que, começando por trás do teatro, se perde atrás do primeiro quinto à direita e indica que o caminho ainda corre, porque você vê acima dele os topos das árvores de um arbusto denso (LEONCAVALLO, 1898, p 7 - 8).

INTRODUÇÃO OU... E AÍÍÍÍÍÍÍÍÍÍÍN??!

Uma encruzilhada. E nela vem alguém que pergunta: E o palhaço o que é? É ladrão de mulher... E a palhaça então? Namorada de anão... Não, não. Vamos tentar de novo. E o palhaço o que é? É ladrão de mulher... E a palhaça então? Ela é sapatão. Opa! Esse assunto assim?! Espera... Vou tentar mais uma vez... E o palhaço o que é? É ladrão de mulher... E a palhaça então? Ela é um 'mulherão' - sobretudo se estiver em cima de pernas de pau. Mas ainda não é isso... E se eu mudasse um pouco a pergunta, e fosse direto ao assunto, ao que quero saber? E a palhaça o que é? É o que ela quiser?

O breve parágrafo introdutório traz paródias de uma chula de palhaço[1] muito conhecida. Essa brincadeira cantada de perguntas e respostas me leva a uma série de questionamentos, pensamentos, observações e sensações com as quais venho me deparando ao longo dos anos que venho me envolvendo com palhaçaria, apenas 20 anos. E escrevo, olhando para trechos dessa caminhada, para as trilhas que percorri, para as pedras, flores, *posts*[2] que fui encontrando no caminho, e que me desafiam, e me provocam e/ou me encantam ainda hoje. As *selfies*[3] da caminhada e outros 'pousos de olhar'. Ao tentar responder ao chamado ontológico sobre o que é ser palhaça, ela - a palhaça, me pergunta de volta quem sou eu? Palhaçaria é técnica de interpretação, é máscara, personagem, ou é um espelho autopoético de minha personalidade? É tudo isso junto? Pode? Não temos que nos posicionar escolhendo apenas um dos lados? Uma das opções? E com que trabalha a palhaça? Com comicidade feminina, oras... Mas sempre foi assim? E o que vem a ser isso: comicidade feminina? Como, e quando começamos? Qual nossa origem? Há uma origem específica? Como tem sido estar neste percurso? Percursos... É possível falar em uma história da palhaçaria feminina? Que

---

[1] Chula de palhaço. Tradicional brincadeira cantada de perguntas e respostas feita por palhaços brasileiros.

[2] *Posts* são publicações feitas em redes sociais, sobretudo muito recorrentes no Facebook e Istagram.

[3] *Selfies* é o plural de *selfie*, uma espécie de autorretrato, muito utilizado em redes sociais virtuais atualmente.

histórias a Matusquella, minha palhaça, quer contar sobre si, seus encontros, suas questões, seus caminhos, territórios e desterritórios (ROLNIK, 2016), e suas 'manas'[4] de 'rolê'[5]? Como nos vemos, eu e ela, hoje, dentro desse caminhar?

Ando inquieta, sobretudo nesses últimos anos, onde me vejo rodeada de desejos, de perguntas e de uma agonia galopante que quer tentar entender e traduzir as coisas que vivo/penso/sinto como mulher e palhaça, em temas, motes, provocações, para que Matusquella possa desenvolver e levar à cena uma comicidade cada vez mais própria, e, inclusive, mais artivista[6], engajada.

Tenho notado que algo anda acontecendo entre as mulheres que têm exercido a profissão de palhaça. Ou deveria dizer mulheres que têm vivido uma vida de palhaça. Eu vivo a palhaçaria, ou ela vive em mim? Eu sou finita, a palhaçaria não. E então, porque também vivo e exerço a profissão de palhaça, e porque a palhaçaria que vive em mim está em movimento, escrevo este trabalho de maneira muito próxima, afetada, envolvida, vívida. Sem quase distanciamento. Escrevo como uma trilheira que, passo a passo, como uma aventureira no tempo, nos sentimentos, pensamentos e nas sensações, pisando em palcos, picadeiros e na rua, tentando apurar o que percebe, precisa entender o que a cerca a fim de continuar a jornada. Para onde ir agora, já que a caminhada pode não ter ponto de chegada? E fazer cada pequena jornada de uma maneira mais consciente e reflexiva. Honrar o caminho é também dialogar com ele, certo?

---

[4] A expressão 'mana' diz respeito a como algumas femininas, mais contemporâneas, chamam seus pares. 'Mana' vem de irmã, irmãs de luta.

[5] Rolê é uma gíria para passeio, mas também possui uma denotação social de agrupamento de sujeitos em condições psicossociais comuns. 'Manas de rolê' entende-se por parceiras de luta. O 'rolê das Minas' foi um movimento que se projetou desde uma campanha de ativismo cultural de fundo feminista e sobre a qual nos aprofundaremos no terceiro capítulo deste trabalho.

[6] Artivista. Referente a artivismo - prática que une ativismo político e expressões artísticas. O Artivismo tem sido utilizado por muitos movimentos sociais e suas 'ações artísticas' estão carregadas de notável significância política. Aqui seu sentido está dirigido especialmente em relação ao movimento feminista. O artivismo feminino, em geral, enfatiza a resistência e a subversão, em forma de protesto, ou em ações afirmativas de posicionamentos político-coletivas e solitárias. Nesse particular o artivismo virtual tem destacado espaço no artivismo feminista contemporâneo com campanhas em redes sociais de grande repercussão social.

Outro dia, por exemplo, perguntava-me se a Matusquella é uma palhaça de rua, de circo, de hospital, ou de teatro? Uma excêntrica musical[7] simplesmente? Sou uma palhaça de óperas e musicais? Já atuei em todos esses lugares, territórios. Mas onde mais me encaixo definitivamente? Há um encaixe definitivo?

Sinto que sou tudo isso junto, e, às vezes, uma coisa mais que as outras de cada vez. O que me leva a perguntar para que ficar compartimentando a experiência artística, a vida, a palhaçaria em pequenas caixinhas? Não sei. Não tenho respostas para isso também. Mas mesmo assim, e ainda assim, fico tentando me encaixar nesse ou naquele lugar, nesse ou naquele papel. E trago só mais um monte de perguntas. Por exemplo: o que Matusquella consegue refletir em suas apresentações, ações poéticas, intervenções e *performances,* o que é ser uma mulher lésbica, palhaça, *mestiza* (ANZALDÚA, 1987) no mundo de hoje? E mesmo me vendo na margem em algumas situações psicossociais sou consciente do muito de meus poucos privilégios, pois sou lida como branca, classe média, 'estudada' e que mora numa capital.

Como sendo essa mulher, desde aí, também me coloco ciente de que na jornada da arte da palhaçaria há uma geografia historicamente pré-estabelecida, feita e protagonizada por homens, e assim, convoco o leitor, e, sobretudo a leitora, a também se aproximarem e se deixarem afetar pelas indagações que me faço a esta altura do caminho. Convido você que me lê a pousar os olhos talvez nas mesmas antigas paragens históricas sobre palhaçaria, mas, quem sabe, nessa aventura de agora, a gente possa ver as coisas sob outro ponto de vista, um peculiar modo de ver - que no fim pode ser somente uma versão 'matusquelística' da viagem que tem sido me reconhecer no caminho de ser uma mulher palhaça. Mas que, ao levantar considerações, observações, perguntas, deseja reconhecer e ressignificar espaços, lugares,

---

[7] Excêntrico musical é uma das 'classificações modernas' de palhaços que, recorrentemente, trabalham com música. Eu trabalho com música. Pensando que a Matusquella pudesse tocar um instrumento mais representativo da região centro-oeste estudei viola caipira durante 6 anos com Roberto Correa, por exemplo. Cheguei a desenvolver um trabalho cênico-cômico-musical com uma dupla caipira que se chamava Caipira e Caipora, e explorava a comicidade de duplas caipiras como Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, entre outras. Também estudei percussão, cavaquinho, sanfona... Sim, certamente sou também uma excêntrica musical.

tempos e territórios onde houve a presença de poéticas femininas potentes dentro da arte. Então, às vezes, olho para fora da palhaçaria e encontro na ópera e no teatro situações, ideias, pessoas, mulheres que me inspiram e me dão a mão nessa jornada. Através desse percurso que planejei revisitar, busco me enxergar melhor enquanto mulher e enquanto palhaça. E imagino que talvez outras mulheres se encontrem nessa mesma encruzilhada onde, volta e meia, percebo-me. Fazer da encruzilhada um ponto de encontro tem sido meu desafio, e onde me situo.

Além de ser palhaça trabalho desde 2008 como diretora de óperas, musicais e recitais de música na Escola de Música de Brasília – CEP\EMB[8]. Confesso que ao chegar à citada escola me senti absolutamente desconectada do universo operístico, sobre o qual pouco sabia, e que talvez jamais tivesse me interessado o aprofundamento. No início parecia mais uma 'piada' que o destino teria nos pregado. A mim, enquanto professora, e à escola – que é um dos mais importantes centros de excelência em ensino de música do país. Como é que a professora de interpretação dos estudantes de canto erudito, que iria dirigir processos formativos e de construção de espetáculos absolutamente inseridos num contexto erudito, ligado à música clássica, a óperas, seria justo uma palhaça, uma cômica - ligada a tradições profundamente populares e aparentemente tão díspares?

Tamanho despropério foi mesmo um choque de início. Mas aos poucos fui verificando a intensa relação que estes dois universos, estranhamente, poderiam ter. Às vezes o que era popular ontem, hoje é visto como erudito. Mas, mais do que isso... Como cômica, os saberes que adquiri ao longo da atividade como palhaça se mostraram extremamente úteis na construção de personagens, cenas cômicas, e de técnicas voltadas ao trabalho com óperas cômicas, ou óperas bufas, por exemplo. E, de fato, uma professora afeita à palhaçaria, insuspeitadamente, poderia ter muito a contribuir sobre outro ponto de vista. No entanto, a abordagem do estudo de palhaçaria descrita aqui, e com a qual busco me expressar, trabalha num sentido de verdade

[8] Na Escola de Música de Brasília atuo nas disciplinas: Opera Studio, Laboratório de Artes Cênicas, Corpo e Movimento, e Performance (Recital). As disciplinas são optativa para todos os cursos, mas obrigatórias para os alunos de Canto Erudito e para o Canto Popular (com exceção do Opera Studio).

interna da/do artista tão forte que esta poética pode facilitar e engajar as/os estudantes em relação à conexão com suas próprias emoções e mundo interno, resvalando e imprimindo nas composições de personagens dramáticos a tão buscada 'verdade íntima' de cada máscara e sua expressão.

Além disso, uma boa parte da palhaçaria que vivencio, e com a qual busco trabalhar, desenvolve uma escuta muito sensível do intérprete em relação à sua espectação (DUBATTI, 2016) especialmente potente na palhaçaria contemporânea, sendo provavelmente, também pontente para o desenvolvimento da cena lírica no que ela, a meu ver, mais parece carecer - que é a relação entre intérprete e público. O engajamento que a palhaçaria contemporânea quer promover com a plateia necessita de uma capacidade de escuta muito grande por parte do artista. De forma geral é tranquilo perceber que palhaços, mesmo os lidos como mais tradicionais, trabalham em conjunto com a plateia, mas, na pós-modernidade, a espectação e a escuta na palhaçaria ganharam uma atenção toda especial. Escutar é uma habilidade essencial aos músicos. Contudo aqui não estou me referindo a uma escuta auricular, dos ouvidos, e sim uma outra escuta. Uma escuta do sensível, do íntimo, e do relacional[9].

Para Jorge Dubatti, pesquisador e crítico argentino, cujo olhar sobre a arte contemporânea, em especial o teatro, tem se destacado na filosofia da arte dos últimos tempos:

> Há poéticas teatrais em que o trabalho *espectatorial* assume por inteiro o exercício consciente da distância ontológica: a quarta parede da caixa italiana; a metateatralidade do distanciamento brechtiano; o balé clássico. Contudo, há outras poéticas teatrais nas quais o acontecimento de espectação pode dissolver-se parcial ou totalmente, pode ser provisoriamente interrompido e retomado ou, ainda, combinar-se com tarefas de atuação ou com técnicas dentro do jogo específico de cada poética teatral. Mas para que, em algum

[9] Quero nessa nota apontar a experiência que tive com Sue Morrison como uma das mais importantes nesse sentido, pois na abordagem dessa importante artista canadense a conexão, o engajamento com os 'campos emocionais' de cada pessoa que está na 'apresentação' e com a qual se troca o olhar, é que se constrói a narrativa da *performance*. Alguns pesquisadores a enxerguem como um exemplo de 'palhaçaria xamânica', mas eu vejo na abordagem de Sue Morrison algo que poderia chamar de 'palhaçaria transpessoal'.

> momento, todas essas variantes sejam possíveis, deve ser instalado o espaço *espectatorial* a partir da consciência da distância ontológica. Séculos de exercício e competência *espectatorial* no reconhecimento da *poiésis* permitem instalar esse espaço de acontecimento com pouquíssimos elementos. O espectador pode fugir de seu espaço e ser tomado pelo regime do convívio ou pela *poiesis*. Chamo esses deslocamentos, respectivamente, de regressão convivial e abdução poética. De regressão convivial, podem-se achar exemplos nos trabalhos de *variété, clown*, narração oral e *standup*. Alguns modos de abdução poética: + O espectador por der 'tomado', incorporado pelo acontecimento poético a partir de determinados mecanismos de participação e trabalho que o incluem no corpo poético. + O espectador pode voluntariamente 'entrar' e 'sair' do acontecimento poético em espetáculos performativos nos quais a liminaridade entre convívio e *poiésis* favorece o canal de passagem. + O espectador pode obter uma posição de simultaneidade no 'dentro' do acontecimento e no 'fora' da distância *espectatorial*, preservando plenamente a distância observadora e, ao mesmo tempo, sendo visto pelos outros espectadores como parte da *poiesis*. (DUBATTI, 2016, p. 35-36).

O sentido de escuta ao qual me refiro percebe a plateia como componente da cena. E estabelece desde aí um encontro mais próximo e íntimo com a mesma. Seguindo esta ideia, eu vejo a palhaçaria contemporânea - o *clown* a que se refere Dubatti, e no que se refere ao espaço espectatorial, atuando tanto de forma regressiva convivial, quanto de forma *poiética*[10], e, eventualmente, abduzindo o espectador dos vários modos descritos por Dubatti.

Gostaria contudo, de levantar ainda outro possível modo de abdução poética, onde autora/autor/intérprete é abduzida/abduzido por suas próprias máscaras autopoéticas. Na palhaçaria pós-moderna, para além de máscaras cômicas, quando 'estamos de palhaça/palhaço', muitas vezes, utilizamos como base as nossas próprias 'máscaras', ou melhor, nossas próprias 'máscaras autopoéticas', editando-as e exibindo-as, inclusive acentuando nossos ridículos, nossas fragilidades, nossas características pessoais. Mas também acessando, desde essa abordagem, sensações, emoções e

[10] Utilizando e desdobrando o sentido de *poeisis* apresentada por Dubatti (2006).

expressões incrivelmente autênticas, resultando em ações poéticas ou composições poéticas emocional e esteticamente muito interessantes e eficazes do ponto de vista cênico. A palhaçaria contemporânea está recheada dessa retroalimentação, essa autofagia, e essa 'abdução' do intérprete como fonte de imanência cênica. Seja mais ou menos 'tradicional', no sentido do que facilmente reconhecemos como 'palhaços de circo', é apartir da atriz/ator que se constrói muito da palhaçaria contemporânea, e que tem a reinventado enquanto linguagem artística.

No mais, a experiência que tenho tido na Escola de Música sempre foi verdadeiramente uma via de mão dupla. Uma troca. À medida que ensinava teatro, aprendia sobre ópera, e aprendia sobre certo lugar icônico da mulher no contexto lírico - e que é bastante trágico. Lembro-me de me perguntar: '- Mas elas sempre morrem no final?'. E finalmente, deparei-me com a obra *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. E eis então que temos um ponto de encontro, que também é ponto de partida para esta pesquisa. Nessa ópera, escrita em 1892, há uma personagem que a toda hora nos dará a mão nessa viagem, Nedda. Essa personagem é criada a partir de fatos reais que envolvem uma mulher de verdade, que trabalhava como cômica, que era a 'mulher do palhaço', este o 'dono da companhia de comediantes' que, no terceiro ato, a assassina em cena.

Hoje em dia esse crime provavelmente seria considerado um feminicídio, tendo em vista a característica doméstica que apresenta e também porque o ato criminal teve que ver com 'matar uma mulher por ciúme' ou pelo 'sentimento de posse'. Ou seja, ele a mata porque Nedda era a 'sua' mulher, e de ninguém mais. Muito provavelmente, no contexto histórico de origem desse ato violento, ele possa ter sido visto 'apenas' como um 'crime de honra', em que ele, um homem, 'lava' sua honra com sangue. Ou seria 'suja'? Um crime passional dos mais corriqueiros... Carmen, de Bizet, que também é uma ópera bastante conhecida, também trabalha no mesmo sentido de feminicídio. Aliás, a narrativa de morte de mulheres assassinadas ou que se suicidam é uma constante em óperas sérias, ou óperas dramáticas, como veremos a seguir.

Assim, o enredo de Nedda me provoca, e me faz pensar sobre os percursos históricos da palhaçaria feminina, estando cada vez mais atenta às

diversas formas de silenciamento, ou apagamento, que mulheres cômicas, ou não, tiveram ao longo dos tempos. Não, não quero crer que todas foram assassinadas. Não insinuo isso. Mas muitas foram silenciadas, apagadas, e invisibilizadas 'em pleno voo'. Em cena, como Nedda, entre 'as luzes da ribalta', em seu auge, e em vida. Historicamente, simbolicamente e também, às vezes, presencialmente, factualmente. Sim. E eis que vejo que Nedda também poderia se chamar Carmen, Colombina, *Cortigiana* ou Zerpina - uma personagem operística, uma *soubrette* lírica, que trabalha dentro de uma perspectiva cômica e palhacística muito singular na ópera *La Serva Padrona*[11], de Giovanni Battista Pergolesi. Todas elas nossas companheiras, nossas 'manas' nessa caminhada.

Para finalizar, resta dizer que já realizei duas diferentes montagens de Pagliacci. E ambas estão ligadas à Escola de Música de Brasília. De modo que, neste trabalho, também relato as provocações que ainda hoje essas montagens me fazem, numa ponte onde Matusquella e Nedda se encontram e se entreolham. Levando-me a pensar sobre o tempo, e a olhar para minhas memórias e jornada de um modo bastante peculiar. Ensaio comparações entre montagens que assisti em DVDs, as minhas montagens e a montagem do grupo paulista La Minima[12], realizada em 2016, que traz uma 'licença poética' a respeito da personagem Nedda bastante instigante, pois nessa encenação ela não morre no final.

Bom, e para nos provocar ainda mais durante a viagem, outras boas companhias: muitas autoras, algumas memorialistas do circo, outras estudiosas de máscaras cômicas femininas, além de teóricos e teóricas sobre o circo, palhaçaria e ópera, bem como algumas referências da literatura feminista e de teorias sobre gênero como: Ermínia Silva, Sarah Monteath, Joyce Aglae Brondani, Alice Viveiros de Castro, Catherine Clément, Franca Rame, Mercé

---

[11] *La Serva Padrona*, de Pergolesi, escrita e encenada em 1733, como *intermezzo* de uma *opera seria*, teve imediato sucesso e passou a ser executada como obra solo. Essa composição, posteriormente, foi considerada como a primeira *opera buffa* italiana.

[12] La mínima é um grupo de palhaços paulistas, formado por Fernando Sampaio e Domingos Montagner, criado em 1997, com origens circenses e cujo princípio ' é pesquisar o repertório clássico do palhaço, adaptá-lo e aplicá-lo a diversos suportes dramatúrgicos'. Para mais: http://www.laminima.com.br/site/.

Saumell, Simone de Beauvoir, Judith Butler, dentre outras. E Edgar Morin e Tim Ingold, autores que me inspiram.

Esse é o mapa geral, e que está organizado em três capítulos, regiões, ou territórios. Os títulos dos capítulos partem de uma visão mais jocosa e popular, e desembocam em subcapítulos, com nomes mais sérios, eruditos e específicos, mas que no final se fundem, reprogramam-se, amasiam-se.

Começamos arrumando as malas e pontuando questões históricas e estéticas sobre a linguagem operística, relacionando questões de gênero, momentos históricos e analisando algumas montagens da ópera Pagliacci, bem como, dissertando sobre as encenações que propús da citada ópera. No ensejo trazemos conceitos que relacionam receptividade e espectação, numa perspectiva de se reconhecer elementos poéticos que podem se relacionar com as poéticas de mulheres palhaças. E conceitos como amasiamento, identificação sem riscos, desmascaramento e mulheridade, além de explorarmos os termos palhaço, clown, palhaçaria, palhaça, palhaçaria líquida, dentre outros. Nedda, ópera e palhaçaria feminina são relacionadas, e, seguindo as 'sapatadas da vida', no segundo capítulo, as óperas cômicas e a *commedia dell'arte* apresentam diversos papéis cômicos femininos relevantes para o desenvolvimento de prováveis percursos históricos da comicidade feminina e desde onde se podem relacionar procedimentos poéticos, e autopoéticos em diálogo com o tema da travestilidade e dos mascaramentos/des-mascaramentos presentes na construção de dramaturgias femininas, e nos percursos históricos que antecedem o surgimento das mulheres palhaças, recuperando e problematizando máscaras cômicas femininas no circo, no teatro e na ópera. Essa articulação nos leva a pensar sobre as intersecções entre feminismos, as teorias *queer* e as palhaçarias 'femininas'. Para finalizar, no último capítulo, buscamos nos inserir e nos situar no 'rolê das palhaças', onde tentamos discorrer sobre algumas relações entre as palhaçarias femininas, suas dimensões poéticas e autopoéticas, e questões sobre autoria feminina, ativismo e comicidade, no que a Teoria de Redes, e, sobretudo, os escritos de Tim Ingold ajudam-nos a tecer um bordado embolado, divertido e sensível.

Buscando inferir sobre os percursos históricos de mulheres palhaças e refletir meu próprio percurso, falaremos um pouco sobre a dramaturgia da palhaçaria feita por mulheres e sobre a palhaçaria feminina. Esta trajetória me levou a lugares que eu não imaginava e onde palhaçarias femininas e feminismos se tocam - e onde Matusquella e Nedda me olham pelo espelho retrovisor, num caminho de incertezas e de sucessão de encruzilhadas, desde onde escrevo essa sequência de ensaios que aqui compartilho.

UbuntU. Sou porque somos.

1. ARRUMA A MALA AÊ...

Reconhecer que a arte da palhaçaria se desprendeu, que não é o mesmo que dizer que se desligou da arte circense, pode ser o primeiro passo em direção à palhaçaria feminina. Sim, a figura do palhaço se emancipou absolutamente do evento circo. E é exatamente por isso que pude ser palhaça. Explico-me. Em 1998 fiz uma das primeiras oficinas de *clown* que o grupo LUME[13] realizou fora de sua sede em Campinas. A oficina aconteceu em Brasília, minha cidade natal, e naquela época este grupo estava justamente iniciando e flexionando o entendimento e o caminho de entrada de pessoas na arte da palhaçaria, simplesmente porque nessa oficina mulheres também podiam participar. Além disso, pessoas que não estavam ligadas ao teatro, ou às artes cênicas, também podiam participar. Havia, no entanto, uma seleção inicial a partir de cartas de intenções que explorassem os porquês se queria ser palhaço. Bom, de início não fui aceita... Nem eu nem minha irmã. Fizemos a inscrição juntas. E juntas fomos ao primeiro dia da oficina tentando 'comover' os 'professores' da oficina. Incrível. Funcionou...

Hoje esse relato pode parecer bobo, mas não fazia muito tempo a arte da palhaçaria era uma atividade historicamente, e quase exclusivamente, realizada por homens dentro de um contexto marcadamente circense e eminentemente familiar. Evidentemente houve/há outras iniciativas além do LUME no Brasil, e fora do país, que buscam trazer os saberes de palhaços para fora das lonas de circo, como as 'escolas de circo', e *masterclasses* com palhaços, por exemplo. No Brasil, esse movimento se intensifica, sobretudo a partir da década de 80, e mais fortemente[14] nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro. Mas antes disso, e concomitantemente, também havia/há formas bem

---

[13]O grupo LUME - Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, criado em 1985, quando Luís Otávio Burnieratuava como docente do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp é uma das principais referências do país no que tange à pesquisa em palhaçaria, mas também à pesquisa teatral em geral. Decididos a manterem suas pesquisas individuais e a trabalharem com diretores convidados, atuaram com nomes como: Anzu Furukawa (Buthoh), Nani Colombaioni (palhaçaria), Kai Bredholt (ator do OdinTeatret da Dinamarca), entre outros grandes nomes da cena teatral mundial. Nota da autora.

[14] São exemplos a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), criada em São Paulo em 1978. Ou a Escola Nacional de Circo, fundada em 1982, no Rio de Janeiro.

Palhaçaria

populares e brasileiras de palhaçaria que acontecem fora dos circos, que acontecem na rua e/ou em manifestações populares como a Folia de Reis, o Reisado, o mamulengo, e até mesmo os rodeios, e cujas abordagens também, marcadamente, e até mesmo nos dias de hoje, são feitas quase que exclusivamente por homens. Entendendo que o direito de acesso ao estudo, a conhecimentos técnicos, à qualificação técnica ou acadêmica, é uma das pautas mais recorrentes de todas as formas de feminismo ou abordagens feministas que conheço, em relação ao acesso à arte da palhaçaria o quadro geral não foi diferente, o que torna a questão da aprendizagem para mulheres na direção de serem palhaças/palhaços um tema bastante complexo, e que precisa ser examinado com bastante cautela e acuidade. Mas também com poesia e graça. Contudo, sem dúvida nenhuma, todas as diversas maneiras para se entrar em contato com a palhaçaria, dentro das mais diferentes abordagens, hoje são muito mais facilitadas do que quando eu comecei há vinte anos atrás. Caminhamos... Sim, caminhamos. Mas em que direções?

No meu percurso dentro da palhaçaria, esse curso do LUME foi realmente um momento muito significativo. E gostaria de revelar que, antes dessa oficina, eu já cursava artes cênicas na UNB - Universidade de Brasília, e fazia 'aulas de circo' no Setor Leste - uma escola pública de Brasília que, além das aulas tradicionais do currículo oficial, oferecia atividades extracurriculares esportivas, artísticas e de idiomas. Nessas aulas de circo eu aprendia acrobacia, cama elástica e malabarismo básico com Ronaldo Alvez de Souza, ginasta profissional, mas que tinha 'descambado' para a área de circo.

No mais, nesse período tinha aprendido a andar de pernas-de-pau com minha irmã, Ana Felícia Castelo Branco, e acho que já queríamos ser palhaças... Mas não sabia muito como isso seria possível, e como não conhecia muito sobre a aprendizagem dentro de um circo, e não conhecia ninguém de circo, ia 'comendo pelas beiradas', aprendendo 'habilidades circenses'. Nas oportunidades que tínhamos, maquiávamo-nos eu e minha irmã, e treinávamos pernas de pau, andando pela UNB, no trajeto Colina até o IdA (Instituto de Artes). Algo como dois quilômetros. Dessas oportunidades guardo a sensação de estar de pernas de pau, fazendo malabares e sentir um vazio gritante enquanto me esforçava para fazer graça.

Antes de minha 'iniciação' com o LUME nem sequer imaginava o que envolvia isso de ser palhaço, ou clown, e muito menos cogitava isso de ser palhaça. Para ser bem franca, eu nem supunha que existiam palhaças.... Estava muito longe da consciência feminista que tenho hoje, e que muito tem a ver com meu percurso como mulher palhaça sim. De todo modo, antes do LUME, havia a maquiagem, as pernas de pau, minha irmã, cambalhotas, malabares, o imenso desejo de trabalhar com palhaçaria, com o riso, e um grande incômodo que tinha que ver com um vazio interno que sentia ao pintar o nariz de vermelho. Nesse sentido, a oficina com o LUME ajudou a preencher esse vazio, e me deu ferramentas de trabalho e uma técnica mínima. Mas não me despertou para a palhaçaria feminina. Não fui estimulada a me ver como mulher palhaça nesse curso. Aliás, nenhuma de nós, todxs fomos estimuladxs a nos vermos como 'seres humanos'- esse ser unissex universal homogeneizante e ainda pouco problematizado nesse contexto artístico, bem como em outros. Contudo, foi a partir dessa oficina que comecei a 'viver' palhaçaria, a 'brincar palhaço'. Que surpresa, né? Uma palhaça hoje tida como 'feministona' revelar que já se viu como palhaço, e que nem sempre se entendeu palhaça? E que ainda hoje se pergunta o que é ser palhaça?! Que teve e tem conflitos com isso...

Seguindo o fio que me leva a meu início na palhaçaria, talvez seja pela 'sensação de preenchimento' interno inicial posterior ao curso que resulta a 'aparente devoção' ao grupo LUME, e em especial a Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, meus *monsiers*[15] de palhaço, e que se derrama toda vez que falo deles. Foi a partir deles que me percebi totalmente, por dentro e por fora, inserida, despertada, para a palhaçaria.

De todo modo, sinto que, para além de mim e de minha irmã, o grupo LUME ressignificou o entendimento desta icônica máscara cômica no Brasil. Sobretudo a partir das pesquisas e das trocas que empreenderam sobre essa 'máscara' ao longo de anos, tida por muitos teóricos e palhaços como a 'menor máscara do mundo': o nariz vermelho. Para resumir, a abordagem de

[15]*Monsier* é o nome que tradicionalmente se aplica aos mestres de palhaçaria, na iniciação, dentro dessa abordagem de palhaçaria que experimentei com o LUME. O Márcio Libar também se apropria desse princípio ao encarnar o Monsieur Loyal, ou Messiê Loyal, em suas oficinas.

Burnier, fundador do grupo LUME, propagou-se rapidamente na palhaçaria brasileira. Em parte talvez em função da vinculação a universidades que esse grupo tem/teve, seja enquanto prática docente, ou como pesquisa de extensão que se destacou desde a Unicamp para outras universidades. E em parte também pela excelência dos trabalhos cênicos e acadêmicos que apresentam. E assim, uma imensa leva de atores e atrizes aprenderam palhaçaria através, inicialmente, dessa abordagem trazida por Burnier e consolidada pelo LUME. Como eu e minha irmã. E como: Felícia de Castro (BA), Antônia Vilarinho (DF), Ana Elvira Wuo (SP), Silvia Leblon (SP), Adelvane Néia (SP), Lili Crucio (Argentina/Brasil) e tantas outras mulheres palhaças.

Essa contextualização tão pessoal em relação ao LUME não quer dizer, de modo algum, que outras metodologias ou espaços de aprendizagem e atualização de saberes palhacísticos sejam inferiores, ou menos significativos. São apenas abordagens diferentes. Também hoje conheço palhaças que começaram seus percursos com palhaçaria em hospitais. E outras que começaram sua trajetória pessoal a partir da rua, como Matheus da Folia de Reis, ou Bastião do Cavalo-Marinho, ou fazendo a Catirina em algum Bumba-Meu-Boi espalhado pelo país, ou interprentando João Redondo e sua trupe de bonecos numa companhia de Mamulengos, aqui agrupados simplesmente como 'brincantes', ou 'brincantes populares' que se apresentam em "entrechos dramáticos" (ANDRADE, 1982, p.23) ou no que Hermilo Borba Filho chama de "espetáculos populares" ao tratar das diversões dramáticas que se colocam entre a dança, o jogo, a festa e o teatro propriamente dito (BORBA Filho, 1966, p.10). Ou ainda como malabaristas, contorcionistas 'de farol'[16]. A rua é muito rica. E eu mesma considero que minhas experiências de palhaça na rua foram fundadoras para a Matusquella que sou. Fiz muitas 'saídas de encantamento[17], mas muitas mesmo. Tentei e abri algumas rodas[18] na Torre de

[16] Me referindo aos artistas que trabalham em semáforos.

[17] As 'saídas de encantamento' podem fazer parte do treinamento de palhaços e palhaças. E são feitas, em geral, fora de salas de ensaio. São performances com espectação onde treinamos a relação com o público, experimentamos a eficácia, as qualidades e respostas a cenas, aos números, a esquetes. Enfim, é um espaço de treinamento e fortalecimento do palhaço e da palhaça. Em geral são saídas coletivas, mas também podem ser individuais.

[18] A referência resgata a técnica de teatro de circo e circo de rua, onde o/a artista consegue que o público, a partir do envolvimento com a ação cênica/circense, e com o intérprete, organize-se em uma roda, ou outra forma geométrica, que reacomode em torno de si a audiência coletiva.

TV, realizei e coordenei muitas 'invasões de palhaças'[19] dentro do festival que organizo[20], e também fora dele. Sim, frequentemente me vejo como uma palhaça de rua. Mas também sou uma palhaça de teatro, não porque sou formada em Artes Cênicas, mas porque uma parte da minha 'mistura' palhacística, meu 'amasiamento poético' flui sobre um palco, ou se orienta para uma poética teatral, mesmo que na rua. Embora hoje eu seja proprietária de uma Circa[21]... A CiRcA Brasilina, trabalhei por dois anos consecutivos como palhaça, atuando em hospitais no projeto Doutoras, Música e Riso, criado por Antônia Vilarinho – outra palhaça de Brasília. Assim, tendo experimentado uma série de 'territórios' diferentes, vou percebendo como cada um desses espaços físicos demanda um conjunto de técnicas e saberes diferentes dentro da palhaçaria - pois cada um deles tem um tempo, uma demanda vibracional, energética e uma construção poética diferente – fui me misturando, me 'amasiando' com eles e com as pessoas que estavam neles. Dentro deles. Sim, 'amasiando'... Como num encontro amoroso entre espaço, palhaça, espectação, tempo, afetos. Não é um casamento com 'felizes para sempre'. É amasiamento, com repactuação permanente da relação, com um nível de instabilidade declarado. Mas que as pessoas sabem que estão juntas, que estamos juntas, amasiadas...

Claudia de Lima Costa e Eliana Ávila, em um artigo sobre a feminista Gloria Anzaldúa e a ideia de uma consciência mestiça, ligada à perspectiva de um 'feminismo da diferença', onde Anzaldúa frequentemente é/está inserida, trazem a ideia de mestiçagem e de '*amasamiento*' cultural. Segundo as autoras:

> Anzaldúa trouxe, a partir de seu lugar de escritora *chicana* às margens do cânone, intervenções das mulheres feministas de cor, lésbicas, judias e mulheres do Terceiro Mundo, entre outras, para o centro do debate feminista norte-americano, até então dominado

[19]As 'invasões de palhaças' referem-se a saídas de encantamento feitas exclusivamente por palhaças, que formaram algumas das ações coletivas que organizei, como CiRcA Brasilina, e como curadora\programadora do festival palhaças do Mundo.

[20] Criei em 2008 o Encontro de Palhaças de Brasília, hoje, Festival Palhaças do Mundo. E em 2011 o TPMs- Temporada de Palhaças no Mês das Mulheres.

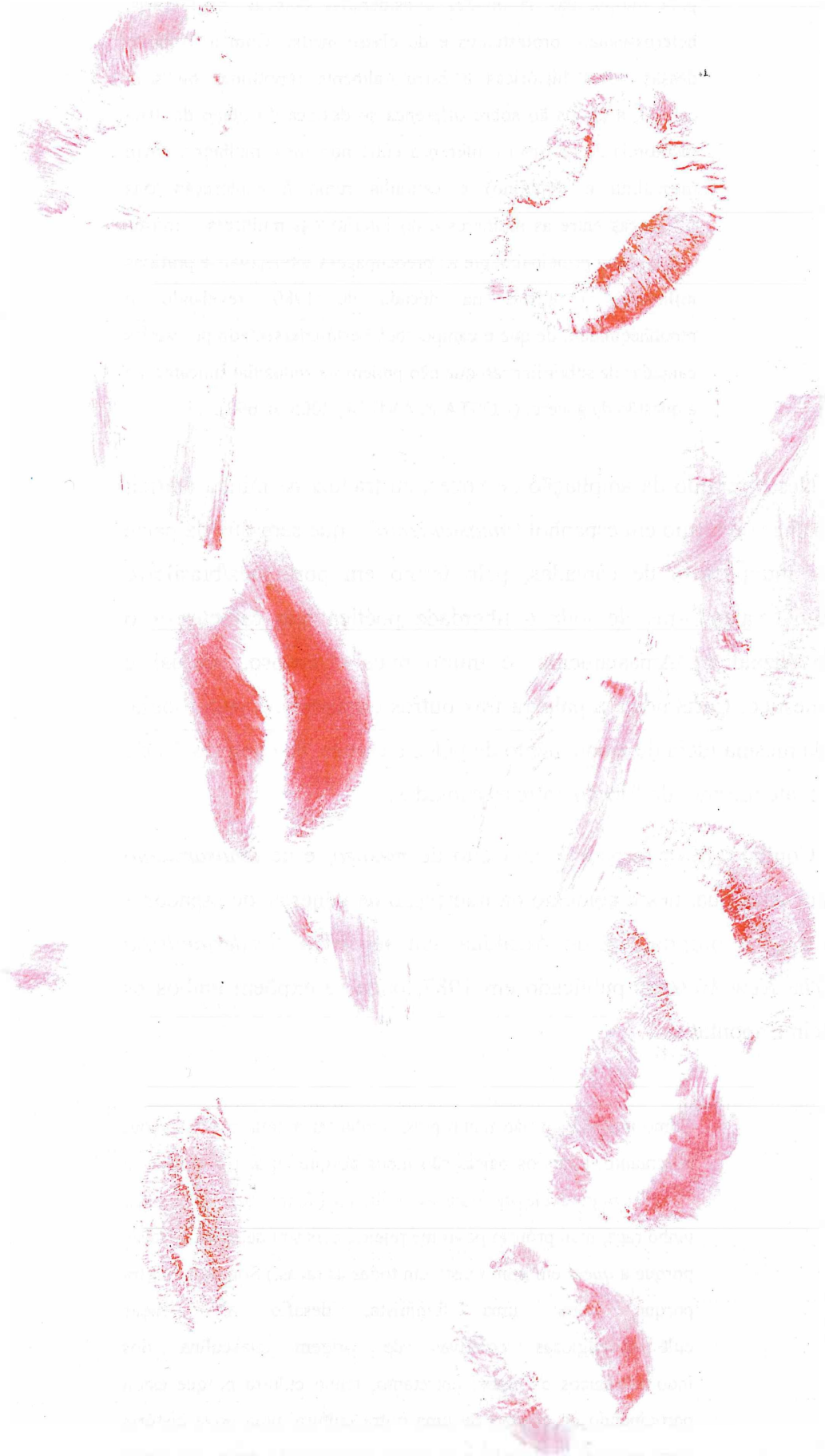
[21] O nome Circa é uma provocação, feita a partir da flexão de gênero do nome e ambiente do circo, pois na CiRcA Brasilina o protagonismo feminino é uma das missões. A CiRcA é tanto um espaço físico volante, uma lona circense, quanto uma central de produções circenses que articula festivais, um seriado audiovisual, invasões e cabarés de palhaças, entre outros projetos.

> pela miopia das feministas consideradas brancas, anglófonas, heterossexuais, protestantes e de classe média. Com a irrupção dessas vozes históricas e estruturalmente reprimidas ou sem espaço, a discussão sobre diferença se desloca do plano de uma dicotomia de gênero (a diferença entre homens e mulheres, entre masculino e feminino) e caminha rumo à exploração das diferenças entre as mulheres e no interior das mulheres – tônica que marcou principalmente as preocupações intelectuais e práticas militantes feministas na década de 1980, revelando o reconhecimento de que o campo social está intersectado por várias camadas de subordinação que não podem ser reduzidas unicamente à questão de gênero. (COSTA & ÁVILIA, 2005, p. 692).

Nesse sentido da ampliação de vozes, eu traduzi na minha prática de mulher palhaça o termo em espanhol '*amasamiento*' - que sem dúvida parte da ideia de interposição de camadas, pelo termo em português/brasileiro 'amasiamento', valendo-me de toda a liberdade poética que caracteriza o trabalho de Alzáldua. 'Amasiamento' é muito mais charmoso, sensual e brasileiro, mestiço. Certamente a palavra traz outros contornos. É outra ideia. Mas parte da mesma ideia de ajuntamento de peles e carnes, de compressão de categorias, e, até mesmo, de fricção entre as camadas.

Contudo, devo resgatar o conceito de *mestiza,* e de *amasamiento* propostos por Alzáldua, nesse contexto da interseção de gêneros, de espaços e sujeitos, e trago a própria voz de Alzáldua, em seu livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza,* publicado em 1987, onde se expõem ambos os conceitos acima apontados:

> Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo



> sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/a outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produzuma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados (COSTA & ÁVILIA, 2005, p. 694, apud ANZALDÚA, 1987, p. 80-81).

Ser palhaça, sem dúvida, é um *amasamiento*. Mas também pode ser entendido como esse 'amasiamento' brasileiro que vivo, por envolver um profundo amor e um verdadeiro tesão pelo que se faz, por ser invenção, por ser transitório e multiforme. Um ato de juntar e viver outra 'coisa'. Uma 'coisa' muito própria, palpável, real, mas ainda sem muita definição de luz e sombra, claro e escuro, e sem segurança temporal. Um momento de intersecções, de fricções. Um momento de inventar relações. De subverter, criar, de entrar no fluxo momentâneo de ser agora na história.

Por exemplo, se pedimos a uma criança para desenhar um palhaço, naturalmente, acho que já lhe vem alguma imagem em mente. Provavelmente ela desenhará os sapatões, a bocarra, a cara pintada, o nariz vermelho. Mas ao pedir que desenhe uma palhaça, talvez ela ainda tenha que inventar algo, tentando combinar o que conhece com o que não conhece. Talvez, mesmo para um adulto, ele terá que 'inventar' uma palhaça. E poderão sair tantos desenhos... Não que a imagem de um palhaço tenha a imagem fixa, única. Palhaços também são diversos. Mas palhaças têm um estofo de invenção diferente. E se perguntarmos a uma criança o que cada um faz, uma palhaça e um palhaço, veremos que, provavelmente, desempenharão papéis diferentes. Ou não? Ainda que ambos façam rir. Mas por quanto tempo ainda será assim? Ainda é assim? Talvez, para ela, ambos deem cambalhotas, estrelinhas, soltem pum, troquem tapas, rolem no chão. Mas tem algo aí... Há um imaginário sobre palhaçaria resgatado, visibilizados pelos desenhos. E como somos uma profissão nova, carecemos de alimentá-lo com mulheres palhaças.

Além de novas, quero crer, somos uma poética desviante, ora líquida, ora gasosa, ora nuvem. Essa é uma das hipóteses que levanto: palhaçaria feminina como uma palhaçaria líquida e/ou gasosa, ou nuvem, espuma, e outros estados de matéria. Assim, os percursos pessoais de mulheres

envolvidas com a palhaçaria contemporânea podem ser tão diversos, quanto os de qualquer homem. Mas não foi sempre assim. Houve sim momentos de proibição social e cultural, momentos de falta de 'liberdade profissional' em relação a mulheres atuarem como palhaças/palhaços. E volto a provocar sobre a dimensão simbólica disso. Uma dimensão que já não conseguimos mais ignorar, e que tem a ver com 'nossa' dramaturgia, 'nossa' comicidade 'nossa' expressão como corpo simbólico e não somente em relação à uma 'liberdade profissional'.

A necessidade de desenvolvimento e/ou recuperação de aspectos dessa dramaturgia e comicidade, até bem pouco tempo atrás, não nos era tão clara. A necessidade de apoiar uma dramaturgia feminina na palhaçaria também. Ou seria a necessidade de se reelaborar a comicidade feminina que já existe e resistiu? Enfim... Amasiar, amalgamar outras dramaturgias. E para entender essa 'coisa' que 'estamos tentando fazer agora' é importante reencontrar as que vieram antes de nós. E olhar esses percursos. Nesse sentido, citando Alice Viveiros de Castro:

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

Assim, todo registro, toda pesquisa, discussão ou investigação sobre a presença de mulheres na arte, em especial, quando envolver a comicidade, será ainda insuficiente face ao recorrente apagamento histórico que temos sofrido.

Ainda hoje percebo mulheres com medo, vergonha, receio em se autoproclamarem palhaças. E me pergunto o porquê? Porquês... Pode ser


lilith
MAÇÃ VERDE
lilith
MAÇÃ VERDE

porque algumas mulheres fazem mesmo palhaço, e querem fazer palhaço, e tudo bem. Com roupas tradicionalmente masculinas e talvez com um repertório repleto de gags criadas por palhaços, enfim. Tudo bem. Mas talvez algumas ainda sintam medo, receio, vergonha, de serem identificadas 'confundidas' com feministas ao se autoproclamarem palhaças. Isso é possível. E às vezes ser feminista pode parece ser uma ofensa, um 'palavrão'- tipo bruxa. E, bom, se toda palhaça é feminista eu não sei. Mas se autoproclamar palhaça esbarra sim num ato feminista, para mim. A autoproclamação como 'mulher palhaça' - ou simplesmente 'palhaça' são um ato e um tema importantes, pois são a afirmação da ocupação de um espaço político, poético, imaginário. Não resta dúvida de que todo esse 'movimento das palhaças', esse rolê que temos percebido nos últimos anos tem que ver com um movimento histórico muito maior e mais amplo, e que remete a luta de mulheres por mais direitos, menos violência e pela equidade social, entre outros temas, pois para além dos 'direitos das mulheres', a luta feminista também é simbólica, e nós palhaças travamos uma batalha que é, notadamente, de ordem simbólica, poética, assim creio que temos muito o que trocar.

Trate-se talvez de potência que 'rir-se de uma mulher' pode provocar numa sociedade essencialmente machista como a nossa, considerando o tipo de riso engraçado e crítico que estamos falando... E, provavelmente, também estamos falando de rir com uma mulher. De mulheres rirem juntas. Não somente de rir delas, mas também de rir com o cotidiano peculiar de mulheres, e do que é 'ser mulher', e rir juntas. Mulheres foram sacralizadas pela igreja católica, e também amaldiçoadas por essa mesma instiuição por serem consideradas descendente diretas de Eva. Ou por, simbolicamente falando serem a 'representação viva' de Eva, de Lilith. Quando respeitadas são tradicionalmente assexuadas como mães, irmãs, filhas. Mas ao mesmo tempo desejadas como objetos sexuais, quando são 'as outras'. Mas e rir? Rir... Apenas rir... Quais risos os universos de uma mulher despertam? E mulheres rindo juntas? Imagine a potência de mulheres rindo juntas, de tudo. Dos homens, de nós mesmas, de tudo. Fomos ensinadas a temer, respeitar e a servir, e a palhaçaria nos ensina a rir e reagir.

Há o registro de algumas 'mulheres profissionalmente risíveis' na história. Facetas cômicas femininas simbólicas que atravessaram os séculos. Contudo, suspeito que palhaças queiram mais do que fazer apenas rir, mas, certamente, rir. Eu quero. Rir me parece ser sempre um bom começo.

Assim, e de várias maneiras, sinto que esse processo, esse movimento, esse 'rolê das palhaças', relaciona a prática da palhaçaria com alguns princípios feministas. Veja a palavra 'palhaçaria' por exemplo, que em meados da década de 80 começou a ser bastante utilizada no Brasil para tentar agregar os diversos conhecimentos, abordagens, tipologias e técnicas desse 'motor cômico' tradicional do circo moderno face às novidades que a revisitação que esta 'profissão' teve, na virada século, ela revela uma dimensão política, poética, dramatúrgica e identitária que apenas começamos a desdobrar. Dentro desta perspectiva, e muito rapidamente, o que se entendia por 'palhaço' abriu-se para uma diversidade enorme, para uma pluralidade incontrolável, e passou a conjugar diversos 'desvios' de função, de territórios, de aparência, bem como de sua forma de aprendizagem, das técnicas e metodologias utilizadas, mas também, e finalmente, a palavra 'palhaçaria' marca definitivamente, a abertura do sexo biológico de seu intérprete/criador(a). Quando falamos 'palhaçaria' não estamos mais falando só de 'homens palhaços'.

Estamos em processo... E hoje consigo perceber que Matusquella não 'nasceu' palhaça, como me autoproclamo hoje. Fomos-nos tornando, e ainda estamos em percurso pois nos colocamos em movimento. Em 1998, quando fiz a citada 'iniciação', o grupo LUME utilizava a terminologia de 'Técnica de *Clown* Pessoal' para a prática da palhaçaria que propunham. De modo que 'palhaçaria' e 'clown' são palavras que ganharam fôlego e uso quase no mesmo respirar. Então, eu nasci *clown,* para ser mais exata. Com esse nome estrangeiro, o LUME abriu-me as portas, mas foi com a 'palhaçaria' que constituímos a ocupação. Ao usar *clown* o grupo LUME estava procurando radicalizar e direcionar a experiência com a palhaçaria de uma maneira muito personalizada, abordando e se concentrando no ridículo de cada pessoa, em suas fragilidades e singularidades para provocar o riso. Cito Ricardo Puccetti:

> O estado de *clown* seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de 'ser afetado', tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e *clown*, surpreender-se a si próprio (PUCETTI, 1998, p. 14).

Desde aí nota-se que o grupo LUME praticava uma abordagem de palhaço um pouco diferente do que se via comumente no país, não estando ligada diretamente ao circo moderno ou circo tradicional, ou a manifestações populares, mas, ligando-se a uma perspectiva sensivelmente mais teatral, promovida por Luis Otávio Burnier a partir do trabalho que empreendeu junto a Jacques Lecoq. Desfiando a história, o pesquisador e palhaço Demian Reis considera que:

> Se quando mencionamos palhaço a referência ao circo é a primeira associação que nos vem, no caso em particular da abordagem de Lecoq, seu ponto de referência não estava no circo. Esta diferença de ponto de partida irá criar diversas polêmicas em torno dos termos clown e palhaço no Brasil, geradas pela transplantação criativa desta perspectiva de trabalho promovida por Luis Otávio Burnier, entre outros. Hoje, ainda, circula uma noção de que *clown* seria um gênero de arte inteiramente distinta de palhaço, sendo este gênero vinculado a esta perspectiva de Lecoq. Mas em diversos debates e mesas redondas, em eventos e Festivais, entre os quais destacamos o Anjos do Picadeiro (Encontro Internacional de Palhaços) e Feverestival de Barão Geraldo, Campinas (2004), o próprio Ricardo Puccetti, ator e palhaço do Lume (grupo de teatro Lume, fundado sob a direção de Burnier), afirma que o *clown* e o palhaço são a mesma coisa, porém com estilos e abordagens diferentes. Puccetti reconhece que mesmo palhaços especializados em virtuose, como a maioria dos de circo, conquistam uma presença de palhaço, em que a fragilidade e o ridículo da pessoa afloram com uma sinceridade que comove e gera riso (REIS, 2010, p. 156).

E para mulheres, para palhaças, como é isso? Como foi isso? Como foi, afinal, colocar o nariz vermelho? Aliás, palhaça, palhaço, *clown*, brincantes, trabalham da mesma maneira, com a mesma perspectiva de comicidade e de dramaturgia? O que pode estar por trás dessa peculiar problemática léxica?

Lecoq, em suas primeiras experiências com palhaçaria, surpreendentemente, não utilizava a máscara do nariz vermelho, ícone máximo do trabalho de palhaços circenses. Segundo Reis:

> É interessante saber que quem introduziu o nariz vermelho nas primeiras experiências com o clown na escola de Lecoq, na década de sessenta, foi um estudante seu chamado Pierre Byland, que mais tarde veio a lecionar na mesma escola. Lecoq se convenceu, neste período, que o nariz vermelho, a menor máscara do mundo, ajudava as pessoas a exporem sua fragilidade, seu ridículo e sua ingenuidade. Assim, Lecoq sublinha o que parece ser um ponto metodológico importante do seu modo de abordar oclown no estágio inicial, que apesar de ter assistido a Grock, os Fratellini, Portos, entre outros famosos palhaços no circo Médrano em Montmartre, nenhum deles foi tomado como modelo formal ou de estilo, e os seus estudantes desconheciam estes palhaços. Sendo a única perspectiva em comum a busca do registro cômico. A referência ao circo ocorre no estágio em que começam a explorar os duetos augusto e branco e os trios augusto, segundo augusto e branco. Então, os irmãos Marx, o Gordo e o Magro, e até mesmo duplas como Arlequim e Brighella, da Commedia Dell' arte são usados como referência (REIS, 2010, p. 156).

Acho difícil que os alunos de Lecoq desconhecessem totalmente os palhaços citados no trecho acima. Mas tudo bem. Sigamos... O fato é que a utilização do nariz vermelho como símbolo de palhaçaria não foi imediata em Lecoq. O resultado estético disso foi uma 'humanização' enorme para a máscara, numa intenção, talvez, de libertação dos dogmas usuais atribuídos à máscara. Por outro lado, o fato é que mulheres puderam, posteriormente a Lecoq e Byland e a partir deles, utilizar livremente narizes vermelhos. E isso empreende sim uma atividade nova, uma nova abordagem, seja em circos ou em teatros, hospitais e nas ruas, enfim.

A segunda coisa que gostaria de chamar atenção é que nessa abordagem personalizada, ou mais pessoal, subjetiva, segundo Reis, é na dramaturgia que os elementos tradicionais cômicos dos palhaços de circo são evocados. Nesse sentido, é importante inferir que, para Reis, palhaçaria, além de técnica de interpretação, é dramaturgia. E, me arrisco a dizer que nem Lecoq, nem mesmo os participantes do grupo LUME Teatro - que na época se resumia tão somente a Ricardo Puccetti e Carlos Simioni - imaginavam o desdobramento, para mulheres, que a abertura que esta 'nova' abordagem sobre o fazer cômico traria. Esse é o percurso de todas nós, palhaças. Revisitar a palhaçaria com o nosso olhar, o olhar de cada mulher que se aventura pela palhaçaria.

Por isso, palhaçaria, para mim, também é o termo-portal por onde nós mulheres pudemos adentrar nessa profissão, na busca de nossos registros cômicos, e de forma mais avivada, sobretudo, a partir do final do século XX. E embora o termo traga em si implícito a ideia de palhaço, ou ainda, o termo 'palhaço', conjuga-o desorientando um pouco questões de gênero que excluíam mulheres. Palhaçaria é, portanto, uma palavra de ordem feminina e pode estar além da ideia de gêneros fixos, uma vez que sua base conceitual está na identidade da 'pessoa', em suas singularidades. Nesse sentido, palhaçaria foi a porta que se abriu para que mulheres pudessem expressar e ridicularizar suas singularidades ao ponto de poderem constituir dramaturgias próprias e ridículas, no sentido de risíveis. A chamada 'palhaçaria feminina' pode assim ser observada sobre uma perspectiva dramatúrgica mais aprofundada, revelando dramaturgias diferentes das tradicionalmente feitas por palhaços, evocando dramaturgias e a comicidade criada por mulheres e suas singularidades. Estamos nesse ponto do caminho, eu sinto. E nos encontramos todas, em algum momento, nessa encruzilhada. Uma encruzilhada que pode vir a receber ainda outras 'performances de gênero' (BUTLER, 2003), outras 'mulheridades', pois "o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes" (BUTLER, 2003, p 18). A palhaçaria está numa encruzilhada que envolve identidade, gênero, e outras interseções. E talvez até mesmo esse binômio 'palhaçaria feminina' mereça um pouco mais de atenção, e precise ser revisitado.

É cedo para apontar com certezas quais palhaçarias e que dramaturgias afinal são essas, quais os processos mais utilizados, mas já é possível ver temas mais recorrentes, ou revisitados? Estamos em obras, certamente, mas já seria possível vislumbrar a construção que vem subindo? Ou ainda é cedo demais? Sem dúvida, a obra ainda é, ou primeiramente é, uma enorme desconstrução. Assim, estamos ainda em 'des-obra', e por vezes, sinto-me entre ruínas. E sinto que estamos ainda entendendo em nossas peles o que é ser mulher, mas já estamos nos misturando, nos amasiando.

Ainda sobre esse embate léxico, aproveito aqui o ensejo e retomo a discussão terminológica sobre os termos 'palhaço' e 'clown', que volta e meia reaparecem no *metier* palhacístico. Embora para uma imensa legião de pesquisadores e artistas ambos explorem a comicidade como elemento comum, as palavras são oriundas de campos linguísticos diversos. Roberto Ruiz, pesquisador e memorialista circense nos diz que:

> A palavra *clown* vem de clod, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês "camponês" e ao seu meio rústico, a terra. Por outro lado, palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões um tecido grosso e listrado e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro "colchão" ambulante, protegendo-o das constantes quedas (RUIZ, 1987, p. 85).

Em italiano, a palavra palha, feno, *paglia*, é um substantivo feminino, mas *pagliaccio*, um substantivo masculino. E a palavra palhaça? Em que sentido ela vem se juntar e problematizar ainda mais a questão? Se substantivar... Certamente a palavra 'palhaça' vem do termo 'palhaço', como um duplo feminino que ainda não existia. Mais do que somente o radical léxico comum, temo ter que dizer que herdamos a dramaturgia do palhaço. Sim... No entanto, o esforço empreendido para que o termo 'palhaça' passasse a existir promoveu um rebuliço tão grande, tão intenso, tão profundo, tão sério, tão explosivo que nos fez querer mais. Nos fez querer reconhecer nossas dramaturgias como próprias, nossas 'mulheridades', e a nós mesmas como próprias. E entendendo mulheridade não como o feminino global, pregado pelo

status quo, pelo capitalismo, pelas propagandas, pela igreja, ou pela sociedade, mas como um feminino íntimo, pessoal, singular. É como se elabora o feminino em si: sua mulheridade, mulheridades. Ouvi esse termo há um tempo atrás na 'militância', e achei que ele era um desvio interessante, que poderia me levar a outros lugares.

O termo mulheridade foi cunhado dentro do que agora chamamos de transfeminismo. Mais precisamente, o termo foi cunhado por mulheres-trans, que começaram a buscar entender-se em suas mulheridades, já que, naturalmente - ou melhor pontuado, biologicamente, esses indivíduos não nasceram com os principais atributos sexuais que normalmente definem uma mulher: a vagina e o útero, órgão sexuais externos e internos. Mulheridade é um termo que nasce nas ruas, usado coloquialmente entre as transexuais e os transgêneros, mas que tem começado a ganhar corpo teórico. Jaqueline Gomes de Jesus é uma estudiosa do tema, professora no IFRJ – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, e tem vários artigos e livros publicados sobre transfeminismo. Segundo Jaqueline Jesus:

> Historicamente, é antiga a noção de que haveria uma diferença essencial entre homens e mulheres, pautada pelos seus sexos biológicos, essa percepção, porém, modificou-se ao longo do tempo e das culturas (JESUS & ALVES, 2010, p.9).

E ainda:

> O conceito de gênero aplicado ao feminismo possibilitou a desconstrução da crença de que há um modelo universal de mulher, abrindo a possibilidade para a construção de identidades de gênero (BENTO, 2006). A partir das novas ideias e comportamentos trazidos com o movimento feminista, a percepção sobre quem são as mulheres se ampliou, deixou de apenas se remeter à mulher branca, abastada, casada com filhos, e passou a acatar a humanidade e a feminilidade de mulheres outrora invisíveis: negras, indígenas, pobres, com necessidades especiais, idosas, lésbicas, bissexuais, solteiras e mesmo as transexuais (JESUS & ALVES, 2010, p. 12).

Finalizando:

> No que se refere às mulheres transexuais e às travestis, é patente que, em nossa sociedade, elas não recebem o mesmo tratamento

> dado às mulheres cisgênero, popularmente tidas como mulheres 'de verdade', tampouco as mesmas oportunidades, de modo que as mulheres transexuais e as travestis, além de serem vitimadas pelo machismo, também o são por uma forma de sexismo, de base legal-biologizante, que lhes nega o estatuto de feminilidade, ou da 'mulheridade' (JESUS & ALVES, 2010, p.13).

Mulheridade é o que a faz se sentir mulher. Mesmo que não esteja de acordo com os padrões biológicos, sexuais, raciais ou sociais. Ou mesmo que esteja e seja fruto justamente de padrões sociais, se a faz 'se sentir' mulher, está valendo, está revelando-a mulheridade particular, próprio de seu sujeito, 'des-ocultando-a' mulheridade pessoal. E a palhaçaria tem me ajuda a revelar minha mulheridade, a entendê-la, a rir-me e a me orgulhar dela.

Assim, palhaça, palhaço, palhaçada, palhaçaria, palhacesco, palhacístico, palhacística[22], são termos que aparecem ao longo de todo o texto, bem como as palavras *clown* e *clownesco,* sobretudo a partir de perspectivas das abordagens europeias sobre essa figura cômica, como no caso de Jaques Lecoq e Philippe Gaulier. No entanto esse embate léxico, terminológico, pode estar camuflando uma disputa que, no fundo, é por representatividade e micropolítica. A aparição e o uso do termo *clown* no Brasil levantaram sim uma questão de ordem social, e de representatividade social, mas também uma questão mercantil, econômica, de valoração e hierarquização simbólica, estimulando o equívoco que nos impele a eleger qual seria 'o melhor' tipo de poética. De forma que o uso do termo *clown* detonou um controverso 'enobrecimento' do trabalho com palhaçaria, e poderíamos, e deveríamos começar a falar também em um 'embranquecimento' da palhaçaria brasileira – não só por que estamos tratando de um termo estrangeiro num mundo colonizado por europeus, e norte-americanos, como é o Brasil, mas no 'como' ele foi utilizado. E eu consigo facilmente perceber o aparente 'verniz intelectual' que o termo *clown* parece carregar, e você? E mais, segundo Ermínia Silva:

---

[22] Utilizo aqui com maior recorrência o termo 'palhacísticas' e palhaçaria, a 'palhacesca' ou 'palhacesco', por considerá-lo mais provocativo, tendo em vista o recorte de gênero pretendido e a combinação que promove com o termo 'operístico'. Contudo muitos autores preferem o termo 'palhacesco', relacionando-o com 'farsesco'.

> A própria forma de denominar Benjamim de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o *clown* brasileiro, deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência européia associada à nacionalidade (SILVA, 2003, p 182).

Benjamim de Oliveira é um importante palhaço brasileiro. Ou seria *clown* brasileiro? Palhaço ou *clown,* no caso de Benjamin, revelam desde aí dimensões política, social, profissional, econômica, mercantilista e racial até. Micropolíticas. E não somente dimensões estéticas, visuais, artísticas, poéticas. E as palhaças então? Como temos sido retratadas a partir desse olhar? Nós também temos/tivemos o nosso momento de 'enobrecimento' mercantil? Um 'embranquecimento'? Ao apenas tocar a lâmina d'água dessa breve citação de Ermínia me deparo com a necessidade eminente de descolonizarmos o nosso olhar sobre a palhaçaria brasileira, pois a interseção racial e a presença negra na palhaçaria brasileira gritam e clamam por mais mergulho, bem mais mergulho. Palhaçaria e gênero, palhaçaria e negritude, são temas relevantes e carecem ainda de muitos estudos. Falar do 'embranquecimento' e da negritude da palhaçaria brasileira podem ser assuntos para uma tese inteira. Aliás, para muito mais do que uma tese, para muitas teses. Percebo assim que só agora as interseções entre raça, gênero, classe social começaram a ser despertadas em relação à palhaçaria de forma geral, mas para os feminismos contemporâneos essa discussão tem sido o motor de muitas abordagens feministas. Segundo Ana de Miguel, filósofa e feminista espanhola, especialista em História da Teoria Feminista, ao traçar um breve resumo das principais tendências ou abordagens feministas do século XX, na série *Los Feminismos Através De La Historia* - que desenvolve na revista virtual *Mujeres en Red,* plataforma onde publica suas pesquisas, diz que:

> Para finalizar, faz-se referência ao problema do sujeito da luta feminista. Vem se usando o termo "feminismo de terceira onda" para referir-se ao feminismo a partir dos anos oitenta, que se centra no tema da diversidade das mulheres. Este feminismo se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria mulher e se centra nas implicações práticas e teóricas da diversidade de situações das mulheres. Diversidade que afeta as variáveis que

> interagem com a de gênero, como o país, a raça, a etnicidade e a preferência sexual. Neste aspecto, tem sido notável a contribuição das mulheres negras. Sem dúvida, ainda que reconhecendo a simultaneidade de opressões e que estes desenvolvimentos enriquecem enormemente o feminismo, cabe fazer-se a seguinte pergunta: "Onde devemos nos deter com boa lógica? Como podemos justificar generalizações sobre as mulheres afroamericanas, sobre as mulheres do Terceiro Mundo, ou as mulheres lésbicas?"[23]. (MIGUEL, 2007, p.04. tradução nossa).

O risco de generalização é enorme. Sempre. E eu me tremo a cada linha que escrevo. E para mim, no momento, a resposta a generalizações, de qualquer ordem, está associada à ideia de mulheridades íntimas em conflito com as feminilidades padrões. É desde esse conflito que percebo a comicidade 'feminina' hoje.

Poster Barnum & Bailey, 1895.

Poster Barnum & Bailey, 1896.

[23]Terminaremos esta exposición con una referencia al problema del sujeto de la lucha feminista. En algunos textos se ha acuñado ya el término de "feminismo de tercera ola" para referirse al feminismo de los ochenta, que se centra en el tema de la diversidad de las mujeres. Este feminismo se caracteriza por criticar el uso monolítico de la categoría mujer y se centra en las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres. Esta diversidad afecta a las variables que interactúan con la de género, como son el país, la raza, la etnicidad y la preferencia sexual y, en concreto, ha sido especialmente notable la aportación realizada por mujeres negras. Sin embargo, aún reconociendo la simultaneidad de opresiones y que estos desarrollos enriquecen enormemente al feminismo, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿"Dónde debemos detenernos en buena lógica? ¿Cómo podemos justificar generalizaciones sobre las mujeres afroamericanas, sobre las mujeres del Tercer Mundo, o las mujeres lesbianas? (tradução nossa)

Voltando à uma possível história da palhaçaria feminina, ao examinar o caso de Evetta - alardeada pelo The Barnum & Bailey Greatest Show On Earth, em 1895, como a primeira *lady clown* do mundo - é notável a promoção dessa mulher pela excentricidade de seu gênero em relação a esta profissão, como vê-se enfatizado nos cartazes de 1895 e 1896. Contudo, Evetta muito provavelmente não foi a 'primeira palhaça do mundo', mas, certamente, foi 'vendida' como tal. E é levando em consideração todas essas questões que me pergunto o que é ser uma palhaça hoje. Posso garantir que não é, pelo menos no tocante ao meu exercício como palhaça, uma jogada mercantil baseada na excentricidade. E mais do que descobrir quem foi a 'primeira mulher palhaça', ou a 'primeira palhaça no mundo', precisamos tentar entender e refletir sobre como se deu, e vem se dando, esse nosso percurso histórico. Percursos históricos. E olhar com extrema acuidade as práticas e poéticas dessas mulheres, a aparição/ocultação de máscaras femininas, sobretudo, as cômicas e que ainda pudermos encontrar pelo caminho, buscando enxergar não só as prováveis peculiaridades em seus/nossos trabalhos, mas os seus/nossos percursos. E mesmo que ainda não consigamos apreender cada sutileza com clareza, uma vez que estamos em plena ativação, e em pleno processo de resgate histórico e de tornarmo-nos, e de autoproclamação como palhaças e mulheres, e de insurgir com outras construções poéticas, dramatúrgicas e econômicas, pergunto-me também quem sou eu? Que mulher sou eu? Onde estão minhas mulheridades? Como as tenho expressado com a palhaça Matusquella? As tenho expressado?

De toda forma ainda precisamos fortalecer o uso do termo palhaça, que ainda hoje é combatido por alguns, e algumas, e tido como 'desnecessário'. Mas calma, é assim mesmo. Busquei em outros idiomas o equivalente para a palavra palhaça e percebi que essa 'dificuldade' em se assentar um termo para nossa 'novidade' não é uma especificidade brasileira. Palavras como: *payasa, clownesse, lady clown, woman clown, clownfrau* começam a aparecer pelo mundo e nas literaturas específicas: artigos, livros, teses, dissertações acadêmicas, mas ainda não em dicionários. Ainda. Somos todas nós neologismos, invenções poéticas... E porque não, também formas de

engajamento que vemos surgir - sobretudo em festivais declaradamente mistos ou exclusivos de palhaçaria feminina[24]? Sim, podemos.

Finalizando o tema sobre os termos palhaço e *clown,* Mario Fernando Bolognesi considera que essas palavras poderiam ainda guardar uma relação territorial, colocando os primeiros em picadeiros e os segundos em teatros, mas:

> No universo circense brasileiro, essa diferenciação soa estranha, já que ambos os termos designam as várias funções do cômico do picadeiro: augusto, clown branco, toni de *soirée,* excêntrico, etc. Porém, pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no picadeiro e no palco, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca, possivelmente, uma nova etapa na história dos clowns (BOLOGNESI, 2006, p. 38).

Pego-me pensando que talvez a palavra 'palhaça' também queira e possa detonar uma nova etapa na história da palhaçaria. Não no sentido de 'evolução', mas de 'revolução'. Mas será possível? E em que medida a entrada definitiva de mulheres na palhaçaria pode implicar numa 'nova' etapa dessa história? Ou essa seria uma 'outra' história? Uma 'nova' história?

A citação acima explora e relaciona algumas situações, habilidades, ou diferenciações que buscam elaborar as características mais marcantes que surgem desde a performance, ou da funcionalidade dramática de palhaços e *clowns,* diferenciando-os pelo nome. Em função das referências reforçadas pela cultura dominante, a cultura dos palhaços, nós, mulheres palhaças, tradicionalmente temos tomado inicialmente como nossas essas poéticas e funcionalidades. E nos baseamos de maneira referencial inicial mínima nesses 'tipos' de palhaços. Afinal, palhaças não existiam. E antes de nos reinventarmos, simplesmente imitamos, aprendemos essa palhaçaria feita por homens. Mas me parece que isso também está mudando. E tem chegado a hora de dramaturgicamente nos reinventarmos, se queremos 'nos ver' em cena, e

---

[24] Participei de diversos festivais de palhaçaria feminina, sobretudo no Brasil, além de coordenar um deles. São os festivais: Encontro de Palhaças de Brasília (hoje Festival Palhaças do Mundo) \ DF, Esse Monte de Mulher Palhaça \ RJ, PalhaçAria \ PE, Encontro de Mulheres Palhaças de São Paulo \SP, Palhaça na Praça \ MG, ClownIn (Viena). Mas há ainda outros festivais com este recorte : Mostra Tua Graça\RS, Bolina (Portugal)... E outros em processo de realização.

também metodologicamente nos enxergarmos. E embora sejam outras as mulheres que agora sobem ao palco, no picadeiro, na rua, começamos a descobrir uma soterrada e potente história da comicidade feminina a reboque das 'escavações nas ruínas' que estamos empreendendo em nossas próprias palhaçarias.

Pesquisas históricas recentes sobre os percursos da comicidade e da palhaçaria feminina começa a tomar corpo na academia, fazendo revelar dados e histórias muito peculiares de mulheres que foram exceção à regra 'daqui mulher não pode'. Por outro lado, até bem pouco tempo, há menos de vinte anos, não se nascia mulher palhaça, ou simplesmente palhaça, como agora começa a acontecer. Pois de uns tempos para cá palhaças se tornaram mestras palhaças começaram a gerar metodologias e a alimentar dramaturgias desenvolvidas por mulheres. A investigação só se amplia. Em 2017, por exemplo, em São Paulo, abriu-se a Escola de Mulheres Palhaças, dirigida por Andrea Macera, a palhaça Mafalda Mafalda, e com ênfase em abordagens feitas para/por mulheres[25]. Antes disso, Felícia de Castro, de Salvador, merece grande destaque pois desde 2009 empreende uma pesquisa sobre o sagrado feminino dentro da palhaçaria que despertou muitas sobre a questão de uma dramaturgia feminina através do projeto 'Bem-vindas, Palhaças, Sois Vóis'[26], e que tem circulado o país. Eu mesma fiz esse curso em 2013, em Brasília, e me lembro que ele teve um impacto muito grande no meu caminho. Eu já era palhaça havia cinco anos e pela primeira vez me senti realmente impelida a investigar uma comicidade feminina, uma comicidade de gênero, e vi em Felícia uma profissional instrumentalizada para tal, com tecnologia pedagógica própria (abordagem, material teórico e exercícios específicos). Entretanto tenho que considerar que ainda estou muito longe de conseguir efetivar, em cena, toda essa potência dramatúrgica. E fico procurando nas pequenas ações poéticas de Matusquella traços de uma comicidade feminina, busco ações/reações que digam de minha mulheridade, fora o fato de eu ser uma mulher em cena.

---

[25] Ver mais em https://web.facebook.com/Escola-de-Palha%C3%A7as-1852148178443436/. Consultado em 07\12\2017.

[26] Ver mais em http://palhacasbemvindassoisvos.blogspot.com.br/. Consultado em 07\12\2017.

Como pontuado há pouco, e retomando Reis, palhaçaria também é dramaturgia. E cada uma das categorias e nomes apresentados por Bolognesi pode referir-se a diferentes 'texturas poéticas' na palhaçaria. São justamente essas texturas que vão compor as teias das dramaturgias, não é verdade?! É nesse sentido em que as mulheres palhaças também podem se constituir enquanto 'novas' 'texturas poéticas'. Uso aqui o termo 'novas' entre aspas, porque ao percorrer esse estudo me defronto regularmente com a pergunta: palhaça é surgimento ou 're-surgimento'? Nós começamos agora? Ou nós nos 'disfarçamos' de outras palhaçarias, na acepção de Reis, até que pudéssemos nos autoproclamar palhaças? E, às vezes, pego-me pensando a palhaçaria feminina como um avivamento pós-moderno da comicidade feminina, não sendo exatamente, nem surgimento, nem ressurgimento. Avivamento, apropriando-me de todo o conteúdo sagrado que o termo pode trazer. E vou me posicionando e inferindo que sim, que a palavra palhaça é neologismo, mas que ser palhaça vai além de um termo novo, é mais do que apenas ser a flexão genérica do termo 'palhaço'. Para mim, e cada dia mais, a palhaçaria feminina vai clarificando um posicionamento artivista e engajado de minha máscara autopoética, e de mim mesma.

Nesse sentido tenho que assumir minha dificuldade em encontrar tópicos, elementos, metodologias na poética da Matusquella que digam da minha mulheridade, de minhas texturas, ou de meu engajamento. No momento. Pois isso também é novo para mim. E, lembre-se: estamos em obras. Mas vou tentando, vou me investigando também... Então, vamos lá, começar o desnudamento. Bom, normalmente eu não uso vestido, enquanto Manuela. Quase sempre estou de calças. Já Matusquella tem usado um vestido rosa há muitos anos, uns quinze anos, pelo menos. E num certo modelito. Agora que começamos a aumentar esse repertório com outras roupas, um vestido de gala lírica, um maiô... Usar vestido me coloca numa sensação de fragilidade imensa. E a danada da Matusquella gosta dessa fragilidade. Na vida real tenho vergonha das minhas pernas, por causa das cicatrizes de um atropelamento que sofri ainda bem jovem. E porque são grossas e as pessoas sempre olham. Enfim... Não estou acostumada a sentir o ventinho subir.. E isso me faz rir, quando acontece, e estou de palhaça. É difícil para mim ver pessoas olhando

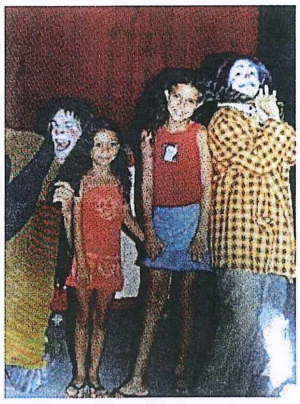
meus contornos femininos, mas a palhaça gosta, e reage bem. O rosa, eu sei... Vocês vão dizer que o rosa é uma cor 'bem de menininha'. Mas eu tenho mesmo essa menininha dentro de mim. Bem guardadinha, bem acolhidinha. Uma menininha selvagem e arteira. A mulher é mais complexa, ela também está se tornando... Mas a 'menininha', essa eu enxergo com mais facilidade quando estou de palhaça.

Aliás, o uso de saias e vestidos, em termos de figurino, na palhaçaria, ainda parece ser um sinal bem importante para a identificação da presença 'feminina', ou não. Mesmo quando não são as palhaças que estão usando vestido ou saia, palhaços o fazem para sinalizar: - olha, aqui está uma mulher. Mas nós somos rebeldes, e evidentemente, há palhaças que usam shorts, macacões, calças... Como há mulheres que desenvolvem um palhaço, e invariavelmente usam calças, shorts, macacões. Entretanto, conheça o desenrolar da palhaça Ferrugem, criada por Gena Leão (RN). Ferrugem é uma palhaça que empreendeu toda uma transformação em sua máscara cômica e que foram muito visíveis em seus figurinos. Inicialmente, Gena desenvolveu o palhaço Ferrugem, em meados de 1987 e, em 2003, face a um problema vocal, fez uma 'transição' e passou a usar vestido, maquiagem, acessórios e a voz mais reconhecíveis como femininos[27].

Teresa Ricou, de Portugal, também empreendeu um caminho parecido. Inicialmente usava macacão. E depois passou a usar um tule, ou uma saia, sobre a roupa anterior. Em que medida essa mudança externa expõe uma mudança interna, ou entra em fricção com a prática poética externa, é uma resposta diferente para cada mulher. Para cada palhaça. Afinal, espelho, batom, maquiagem, todo palhaço tem... Mas e aquela graça que só as palhaças possuem? E que muito embora ainda não consigamos definí-las objetivamente, categoricamente, conseguimos perceber, sentir, diferenças. Elas vêm dos figurinos que usam? Não sei. Acho que não. Ademais, se basear em aspectos externos, de aparência, jamais seria satisfatório para a discussão que quero promover. É só uma pequena parte. Uma parte que não pode ser ignorada. Mas apenas é a ponta do novelo. E mesmo que, do ponto de vista da palhaçaria

[27] Para saber mais consulte o episódio sobre Gena Leão do seriado Palhaças do Mundo, dirigido por Manuela Castelo Branco, de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YbVr3X1NB-I

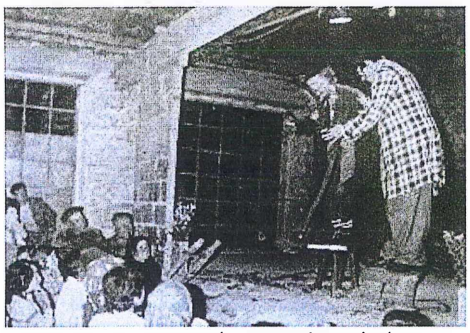
feminina, usar um vestido ou saia como figurino oficial sirva para demarcar uma mudança poética, o uso de saias, bolsas, casquetes, não pode ser visto como obrigatório, e nem como um simples clichê de mulheres palhaças, foi, antes, uma necessidade.



Ferrugem, 1987. Acervo pessoal gentilmente cedido.

Figura 1 Ferrugem, 2000. Acervo pessoal gentilmente cedido.

Ferrugem, 2006. Disponível https://encompalhacas.wordpress.com/gena/



Teresa Ricou, Portugal , 1976 Disponível em http://lifestyle.publico.pt/vidaem10fotos/297660_teresa-ricou-a-mulher-que-viveu-duas-vezes

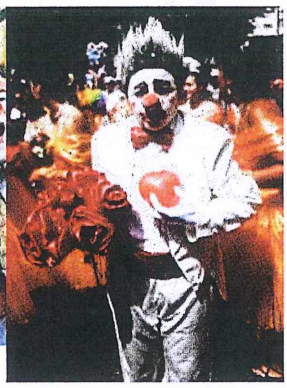
Teresa Ricou, Portugal, 1984, Disponível em http://lifestyle.publico.pt/vidaem10fotos/297660_teresa-ricou-a-mulher-que-viveu-duas-vezes

Teresa Ricou, Portugal, 1987 Disponível em http://lifestyle.publico.pt/vidaem10fotos/297660_teresa-ricou-a-mulher-que-viveu-duas-vezes

Muitas mulheres usam vestido, cotidianamente, diferentemente de mim, mas não podiam, enquanto palhaças, usar vestido, pois seriam reconhecidas como mulheres em tempos onde isso era impensável. Hoje pode. E como antigamente a palhaçaria não estava aberta a mulheres como atualmente, de início foi preciso se 'disfarçar' de palhaço. Se travestir. Os casos mais emblemáticos que conheço são Ferrugem - Gena Leão, e Xamego - Maria Elisa Alves, esta filha do dono do Circo Guarani, que precisou substituir o palhaço do circo e que dadas as circunstâncias daquele tempo, durante muitos anos, permaneceu mantendo segredo em relação ao gênero de sua intérprete. Difícil, terrível, ficar imaginando se Elisa Alves gostaria de ter sido palhaça. Será? Não sei. Ninguém saberá, eu acho. Só ela. E, por outro lado, é interessante pensar que mesmo hoje há mulheres que querem ser palhaço, como Yeda Dantas, que criou o palhaço Doutor Giramundo, e que movimenta desde 1999 os Gigantes da Lira – o primeiro bloco infantil do Rio de Janeiro - e o grupo Fuzarca da Lira[28]. Yeda Dantas é muito reconhecida e respeitada como palhaço. Já Gena fez outro caminho, começou palhaço e tornou-se palhaça.

Doutor Giramundo, 1999. Disponível em http://gigantesdalira.org/dr-giramundo-da-lira-e-psiu/

Doutor Giramundo, 2009. Disponível em http://gigantesdalira.org/dr-giramundo-da-lira-e-psiu/



Doutor Giramundo, 2013. Disponível em http://gigantesdalira.org/dr-giramundo-da-lira-e-psiu/

Poder usar saias, vestidos, foi um passo importante no nosso percurso enquanto mulheres palhaças. Para mim, o meu vestido rosa, de

[28] Para ver a transformação de Yeda Dantas vá para: https://www.youtube.com/watch?v=GXvc-J-4M10.
Para mais sobre o Gigante da Lira vá para: http://gigantesdalira.org/dr-giramundo-da-lira-e-psiu/

alguma forma, conecta-me a um montão de mulheres que desconheço, e que usam vestido. E me aproxima da menininha selvagem que me habita. Ainda que eu cotidianamente não use nem saia, nem vestido. E me aproxima também, através da minha mulheridade, de um montão de outras mulheres que não usam vestidos também, como eu adulta. E é também como se eu fizesse um pacto. Um pacto meu com a minha menininha, a minha 'criança interior', e todas as mulheres do mundo.

Já olhando para outro sentido e olhando para a dramaturgia que tenho buscado desenvolver, percebo que algo está em andamento. Do ponto de vista das habilidades - aqui entendidas como ações de extrema significância e recorrência da palhaça, como 'especialidades' - tenho explorado bastante a capacidade de chorar, comicamente, é claro. É claro? Afinal, toda mulher chora, não é verdade? Ou não? Ou não. Bom, depois de explorar muito o choro real para minha palhaça durante um curso que fiz com Sue Morrison[29], em 2014, onde vivia o fim de uma longa e especial relação amorosa, eu comecei a buscar e a conseguir chorar de verdade com a palhaça. Lágrimas de verdade. Sim, a palhaça sentiu todas as minhas dores de mulher abandonada. Aliás, a palhaça sente tudo. Resolvi me concentrar nisso, nessa habilidade/especialidade, e do ponto de vista técnico me sentia como que trabalhando com a ideia de forças motivas, criadas por Constantin Stanislavski, só que dirigida à palhaçaria, e assim, me abrir para catarses emocionais enquanto 'brincava palhaça'. Achei que isso colava, amasiava, bem com a proposta de Sue Morrison em relação aos 'arquétipos pessoais' ou às 'máscaras xamãs das seis direções' que tanto caracterizam seu trabalho. Ao fim, vislumbro que as máscaras clownescas da Sue Morrison são também máscaras autopoéticas com uma profundidade arquetípica, eu diria. Mas voltando a Stanislavski, grosso modo, ele propôs uma metodologia para o trabalho do ator (e para atrizes também, certo?) que buscava desenvolver uma atuação mais orgânica, naturalista dos intérpretes, e dentro de sua metodologia quero destacar dois enfoques que corresponderam a dois momentos de sua trajetória no teatro: o das 'Linhas das Forças Motivas' e o 'Método de Ações Físicas'.

---

[29] Clown Thought The Mask. O curso foi oferecido em Goiânia, durante o festival Na Ponta do Nariz – 4ª Edição \ 2014. Para saber mais sobre o trabalho de Sue Morrison vá para: http://canadianclowning.com/

Num primeiro momento Stanislavski sugeriu um trabalho com base na vida interior dos atores, o que se constituiu o enfoque das Linhas das Forças Motivas. A respeito deste primeiro momento, ele nos diz que:

> O primeiro e mais importante dos mestres é o sentimento, que infelizmente não é manipulável. Como vocês não podem iniciar o seu trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a um outro mestre. Quem é esse segundo mestre? É a Mente. Sua Mente pode ser uma força motiva em seu processo de criação. Haverá um terceiro? Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, teríamos encontrado um terceiro mestre – a Vontade (STANISLAVSKI, 1989, p. 75).

Sentimentos. Mente. Vontade.

No decorrer de seu trabalho Stanislavski percebeu que a atuação não deveria depender apenas da vida interior do ator, mas também do corpo físico. E assim a sua pesquisa gerou o Método de Ações Físicas onde fatores externos ou físicos passaram a ter grande importância. O que não significou deixar de lado as forças motivas. As 'ações físicas' passaram a ser foco da atividade do ator, mas essas precisavam de uma justificativa interior.

Chorar 'de verdade' tem a ver com minha mulheridade. Mas chorar como palhaça não é só chorar. E Matusquella não pode só chorar, ou só 'chorar de verdade'. Chorar de verdade não basta. Homens também choram, oras. Mas sendo esta uma ação que me conecta com um sentido feminino íntimo em mim tão forte, de minha história pessoal enquanto mulher, sinto-a como sendo a expressão de uma parte de minha mulheridade. De uma mulher que chora a perda da amada junto com a da menina que pede o colo da mãe, percebe? Ao mesmo tempo. Um choro lá de dentro. Coincidentemente meu pai veio a falecer na sequência do trabalho com Sue Morrison, e Matusquella, já mais experiente no 'chorar de verdade', por muitas vezes me consolou. Senti, na minha vida e através de minhas apresentações como palhaça durante todo esse período (que acho que foi de cerca de uns dois anos), o poder xamânico da palhaçaria ao transmutar minhas próprias emoções.

Vivi situações onde eu chorava copiosamente como palhaça, e muitas vezes, fui acompanhada de pessoas da plateia. Comunicávamos um não sei quê muito poderoso, e que não carecia de muita palavra não, pois um 'tsunami afetivo' se passava, acontecia. Entretanto chorar copiosamente, se entregar assim, sempre, é bem difícil de sustentar. E a gente veio para transmutar as coisas, correto? E então ao final do choro copioso, tentava trazer junto a ele o choro palhacístico, conseguido a partir do uso do 'chorão[30]'. Antes de todo esse rolê com Sue Morrison e Stanislavki eu já utilizava o chorão com a minha palhaça, na minha dramaturgia, como brincadeira. Ou seja, mesmo antes do meu drama pessoal eu já utilizava o choro como truque. No entanto, hoje, depois do curso com Sue Morison, e de uma prática afetiva e cômica do choro, sinto que o faço de maneira diferente, com outras cores, com outros sentidos. O uso do chorão, enquanto truque, gag, está num outro lugar, e continua sendo uma abertura para outro lugar emocional, relacional, não só de brincadeira, mas de verdade, de troca, de afetação. Mais que uma alegoria à fragilidade o choro hoje na palhaçaria que busco empreender, às vezes, também torna-se uma alegoria ao desespero, pois sinto que chegava às vezes a um choro histérico[31]. Aliás, a histeria, enquanto exegese emocional, enquanto avalanche de medo, de ansiedade, de emoções, tem também sido uma recorrência na forma que se expressava Matusquella particularmente logo após esse período. É... Parece que certa histeria tem composto minha poética como palhaça, às vezes mais, às vezes menos. Um choro de brincadeira, às vezes mais, às vezes menos. Um chorar de verdade, às vezes mais, às vezes menos.

Agora, pensando nesse processo autofágico, antropofágico, amasiante, que é ser palhaça, sempre me vem à mente, e ao coração, a célebre frase do Manifesto Antropófago[32] de Oswald de Andrade: "a alegria é a prova dos nove" (ANDRADE, 1928, p 07). E mais recentemente o choro se fez

---

[30] Chorão é um dispositivo trucado que impulsiona água, como se fossem lágrimas reais palhacísticas. É um recurso muito utilizado por palhaços, inclusive alguns levantam também os cabelos (peruca) pra cima ao chorar. Outros palhaços usam o sistema do chorão em flores de lapela. Eu uso meu chorão, um de cada lado, próximos, escondidos pela casquete e por meus cabelos.

[31] Para ver a cena no Cabaré de Variedades, de 30\07\2016, minutagem da cena 00:26, vá para : https://www.youtube.com/watch?v=ujIneXZXvk

[32] O Manifesto Antropófago (ou Manifesto Antropofágico) foi escrito por Oswald de Andrade e lido em 1928 para seus amigos na casa de Mário de Andrade. Foi publicado na Revista de Antropofagia, no mesmo ano.

presente em outra cena, e que também quero comentar, a cena com a viola caipira. Na entrada é anunciada uma dupla de música sertaneja: Viola e Matusquella[33]. E entra a viola, toda paramentada com um chapeuzinho e um nariz vermelho, como a Matusquella. E a cena se desenvolve numa relação extremamente afetiva entre o instrumento avivado e a palhaça. Mas quando a viola é ponteada e a palhaça comenta: "- Chora viola, chora" a viola está trucada, e jorra água do chapeuzinho dela. E vamos chorando, compondo eu e ela, e cantando um clássico caipira que á a música Rio de Lágrimas - uma canção composta em 1970, com letra de Lourival dos Santos e melodia de Tião Carreiro e Piraci, da dupla sertaneja Tião Carreiro & Pardinho, que eu tanto admiro.

Eu toco viola caipira já há alguns anos e este foi o primeiro instrumento que escolhi estudar especificamente pensando na palhaça. Escolhi a viola em homenagem ao meu pai que era agrônomo e professor universitário, e que, quando criança, sempre me levava para fazenda-escola da UnB - a Fazenda Água Limpa, ouvindo esse tipo de música. A viola caipira é também um instrumento muito representativo da região onde nasci, e onde moro, o cerrado, o centro-oeste. A viola regateira e mística das folias, catiras, rasqueados, guarânias, modinhas e pagodes do Brasil central. Quando escolhi a viola caipira queria dar à Matusquella uma referência regional, uma casa, *óikos*. Já falei um pouco do meu figurino, do meu vestido e seu corte, que tem muito de caipira, pois parece um vestido de roça, um vestido do interior. Mesmo o vestido mais luxuoso, de cetim, tem um ar 'endomingado'de roça, como que romantizando aquele dia de ficar na praça de uma cidade do interior do país. Matusquella é também uma palhaça caipira, sô.

Então agora passo a falar de um assunto mais complexo, e certamente mais íntimo. Mas coragem... É necessário. Nesse momento de tanta mudança, e de 'des-obra', outro ponto que estou tentando trabalhar com a minha palhaça é sua sensualidade, e também sua sexualidade. São dois aspectos diferentes, mas que se relacionam no final, você verá. Antes, contudo, é importante frisar que a expressão de minha sensualidade foi uma das primeiras coisas que, como palhaça, volta e meia, eu vetava. Sentia que ao

[33] Para ver a cena vá para: https://www.youtube.com/watch?v=mhBN7oQ7ni4

explorar minha sensualidade, de alguma forma, seria rapidamente levada ao grotesco, no sentido de bufonesco, ou de uma expressão\exteriorização que se se aproximaria muito da linguagem bunofesca ou da bufonaria. Palhaçaria e bufonaria, nesse lugar expressivo, embora se aproximem, se roçem, não são a mesma coisa. E o meu temor é que ao explorar minha sensualidade, inevitavelmente desperte, e sobretudo funda à expressão da minha palhaça à bufonaria. È disso que tinha/tenho bastante medo, receio, incômodo. Sinto que ainda não estou pronta para essa chegada, para essa fusão, para esse amasiamento. Não que não goste do grotesco, ou da bufonaria. Eu a adoro. E tive uma formação bastante interessante em bufonaria clássica e contemporânea com Cibele Amaral, em 1995, e que resultou no espetáculo Caim: uma comédia bufonesca. Cibele Amaral além de ser uma roteirista e cineasta bastante conhecida em Brasília, graduou-se em Artes Cênicas pela *Acchademia Internazionale di Teatro di Roma*, onde fez uma formação bastante sólida em bufonaria clássica. Meu incômodo está em relacionar a bufonaria com a minha palhaça, pois a vejo, ainda, tão infantil e lírica, doce e musical. É um medo do tipo afogamento. No entanto o grotesco é, potencialmente, uma das mais importantes expressões da comicidade feminina, como de qualquer estudo sobre comicidade. Essa exploração foi bastante estimulada no curso que fiz com a Felícia de Castro (do qual já falei um pouquinho), um grotesco que explora a sensualidade, a sexualidade, o corpo em contaminação.

Admito e identifico essa como sendo uma de minhas maiores travas. Sendo lésbica temo que, ao trazer minha 'sensualidade para fora', isso pudesse implicar em, muito provavelmente, sendo lida como uma mulher 'comum', 'normal', ter que, 'lógicamente' e 'naturalmente' paquerar ou ser paquerada por homens, enquanto palhaça. E que é o que normalmente acontece, e que, em parte, é fruto de nossa programação social. Eu já estive nessa situação uma porção de vezes. Mas eu sou 'sapatão', oras. Ou melhor, eu 'estou' lésbica desde a juventude, e minha sexualidade caminha por aqui já há alguns anos a ponto de reconher e me autoproclamar como lésbica. Por medo de represárias e críticas, por medo de não dar conta, e porque, de fato, sou uma palhaça que se relaciona muito com crianças e em função dos pais dessas

crianças e do que potencialemnte eles fariam ao verem seus filhos interagindo com um 'palhaça sapatão', tenho fugido de imprimir essa minha 'preferência' na palhaça que criei e crio. Por puro medo e preconceitos meus, que são também reflexos de um preconceito bem maior, e da sociedade, para evitar todo esse embrólio, simulei diversas vezes 'envolvimentos' com homens enquanto estava de palhaça. Pausa. Respira. Se recomponha. Mas para mim, para minha mulheridade, é uma coisa totalmente fora de contexto, e bastante incômoda. Então eu venho vetando a expressão de toda uma 'correnteza' de sexualidade e sensualidade da minha palhaça com vistas a tentar resolver momentaneamente a questão, de silenciá-la. Sei que tenho incorrido num grande equívoco, e numa grande violência para mim mesma, e que não tenho sido honesta nesse lugar, então, e aos poucos tenho me permitido outro lugar, e tenho procurado dar passagem a esses afetos, desejos, a essa energia sexual, e, finalmente, tenho conseguido paquerar mulheres enquanto estou brincando palhaça. Há pouco tempo aconteceu até um beijo, muito sincero que me tonteou. Foi uma comoção total para mim. Saí de cena abalada, agitada. Matusquella nem aí.... Seu impulso continua sendo o de beijar todo mundo. Rebolar, flertar, jogar charme para geral. E estamos ficando cada vez mais soltas.

Permitir que esse 'capital energético', que os desejos da mulher que interpreta a palhaça se manifestassem em cena, e se dirigissem para mulheres, por puro recalque meu, eu não conseguia. Mas, estamos em obras... E estamos em movimento. E vou adiante com isso, com certeza. Mesmo não sei ainda onde vai dar, quais serão os desdobramentos, já estou nessa jornada, de 'sair do armário' palhacístico onde eu mesma me enfiei.

Voltando à história da palhaçaria feminina de uma maneira mais ampla e menos pessoal, a história oficial conta que até o momento em que ocorreu esse deslocamento do local e do modo como essa poética era aprendida no Brasil, em meados da década de 80 do século passado, a palavra 'palhaça' não existia. Até então, até o *clown* surgir, a passagem dessa arte era feita quase exclusivamente dentro de circos, num sistema familiar que, em geral, excluía as mulheres desse registro cômico e dessa profissão. Era basicamente em circos que se aprendia a profissão, especificamente a de palhaço, que aqui quer

se referir ao 'palhaço circense'. Já os outros brincantes, não. Os outros 'brincantes populares' a gente ainda aprende 'brincando' em 'festas populares' e pelo método do convívio, num sistema que se assemelharia ao do ateliê, e através de uma metodologia que chamaria de oral. Oralidade, vivência e memória articulando-se na aprendizagem, como inclusive o é ainda nos circos itinerantes mais 'tradicionais', e de forma bem distinta do modelo com 'aulas formais' com o qual eu aprendi palhaçaria lá no meu início.

No mais, a profissão de palhaço sempre se relacionou com a noção de ofício, uma vez que não era um 'bico', nem muito menos um *job*. Hoje, às vezes, o é. No entanto, e mesmo assim, os outros locais de aprendizagem e transmissão de saberes e fazeres palhacísticos como a rua, e uma imensidade de manifestações populares, como o Reisado, ou a Folia de Reis, o Mamulengo, a Congada e o Bumba-Meu-Boi, e que trazem figuras cômicas brincantes – que eventualmente também se amasiam com a palhaçaria, também nessas manifestações, e até há bem pouco tempo atrás, mulheres também eram excluídas desse registro cômico. Ou seja, brincar Matheus, ou Bastião, ou João Redondo durante um bom tempo também foi considerado uma atividade 'tradicional' e quase exclusivamente exercida por homens.

Mas não sempre, mas não para todas, houve, há, exceções, como veremos. Híbridas, camufladas, travestidas e que lograram pouco destaque na versão oficial histórica que nos contaram até aqui.

Nesse sentido, é preciso pontuar o que estou chamando de 'tradicional', pois pode parecer que vejo essa questão de uma maneira erronemanente estática, imutável, dura. O que não é verdade. Nesse sentido trago justamente o sentido de 'tradição' contido nessas festas que não pertencem às metrópoles, ou a uma empresa, mas aos pequenos municípios e às populações rurais, ou mesmo aos moradores das periferias das grandes cidades, através de Jadir de Morais Pessoa, estudioso dos 'palhaços' e 'brincantes' das manifestações populares brasileiras, e para quem:

> A dimensão educativa da festa expressa-se, especialmente, numa ambigüidade que lhe é intrínseca: a festa visa marcar em cada membro do grupo social os seus valores, as suas normas, as suas

> tradições; ao mesmo tempo em que se transforma sempre num grande balcão, numa grande demonstração das inovações, das mudanças, das novas descobertas, das novas concepções e, porque não dizer, da fecundidade das transgressões. Festejar ou simplesmente festar, como dizemos num genuíno "goianês", é, antes de tudo, aprender o quanto temos de riqueza e de sabedoria a preservar e, ao mesmo tempo, o quanto temos a aprender com as transformações da história, com a lenta mudança das mentalidades. Quem vai à festa tem a possibilidade de aprender que o que se sabe ainda não é tudo para se continuar a viver e a reproduzir as condições de sobrevivência. Há que se abrir para o novo que cedo ou tarde acaba chegando e preenchendo nossos espaços vitais, até mesmo os de nossa habitação. Mas na festa também se pode aprender que o novo, por mais irremediável que seja, precisa ser integra do à herança que recebemos, que foi e, em muitos casos, ainda permanece sendo reconstituída, reproduzida e ensinada por abnegados artistas e sábios conservadores da cultura popular. A festa popular é o grande e fecundo momento a nos ensinar que a arte de viver e de compreender a vida que nos envolve está na perfeita integração entre o velho e o novo. Sem o novo, paramos no tempo. Mas sem o velho nos apresentamos ao presente e ao futuro de mãos vazias (PESSOA, 2005, p.39).

Assim, quando uso o termo 'tradicional', ou 'tradição' percebo-a dentro de uma perspectiva mutável, mas também 'edificante', pois para mim, a 'tradição' em suas relações com o tempo e com as 'formas artísticas e culturais' tem uma dimensão de conservação e um compromisso palpável com a continuidade, com uma idéia de permanência no tempo e no espaço, que justamente, por isso mesmo, fazem com que uma 'tradição' ganhe uma recorrência atemporal de quase 'para sempre', ou mesmo um 'desde sempre' .

Daí que sim, e por outro lado, a palhaçaria feita por mulheres, que em relação ao 'tradicional', ao edificado, ao permanente, acaba ganhando as feições de 'trabalho de recuperação' feito em meio a ruínas. E assim corroborando e recorrendo ao pensamento de Maria Zamprano, nos alinhamos teórica e poeticamente à pensadora, ensaísta e filósofa espanhola, que nos pergunta:

> O que são as ruínas? Algo deteriorado, sem dúvida, algo desabado. Mas nem todo desabamento é uma ruína. Na percepção das ruínas sentimos algo que não está, um hóspede que se foi: alguém que acaba de ir embora quando entramos, algo flutua ainda no ar e algo permaneceu também. Não nos atreveríamos a permanecermos sozinhos entre ruínas, pois tudo povoar-se-ia, iria povoando-se não mais de sombras, mas de algo mais indefinível.
> Por quê? As ruínas são uma categoria da história e fazem alusão a algo muito íntimo de nossa vida. São o abatimento dessa ação que define o homem entre todas as outras: edificar. Edificar, fazendo história. Isto é, uma dupla edificação: arquitetônica e histórica. A arquitetura e a história são solidárias e no fundo nasceram do mesmo ímpeto e de idêntica necessidade (ZAMBRANO, 2010, p. 03).

E segue:

> E ao edificar, tenta realizar seus sonhos. E sob os sonhos, alenta sempre a esperança. A esperança motora da história. E assim, nas ruínas, o que vemos e sentimos é uma esperança aprisionada, que quando esteve intacto o que agora vemos desfeito quiçá não era tão presente: não havia alcançado com sua presença o que consegue com sua ausência. E isto, que a ausência sobrepassa em intensidade e em força a presença, é o signo inequívoco de que algo tenha alcançado a categoria de "ruína" (ZAMBRANO, 2010, p.03).

Para mim a palhaçaria feminina dialoga diretamente com essa ausência presentificada que sobrepassa o tempo e a presença de palhaços, *clowns*, bufões, histriões, prestidigitadores, bobos da corte e alguns brincantes populares (como o Matheus e o Bastião da Folia de Reis, ou o Benedito e o João Redondo do mamulengo brasileiro). Todos esses 'personagens' dialogam com a ideia de 'tradição' e de um 'tempo mítico e simbólico' que, por sua vez, traz a dimensão ritualística da máscara, ou do teatro, enquanto 'rito coletivo'.

Mas ao olhar em volta, ao olhar para o estudo da palhaçaria feminina, o percebo tanto como espaço de trabalho, de criação e de autoironia, quanto um espaço\tempo de recuperação e de 'desocultação' de tanta coisa... Um espaço que é uma ruínas. Numa ruína sabemos que mais alguém esteve lá.

Não vemos quem, não sabemos exatamente quando. Mas sabemos que mais alguém esteve lá antes de nós. E nutrimos fortemente a esperança do reencontro. Não que a palhaçaria esteja em ruínas, ou seja em si uma ruína, mas para palhaças como eu, que transitam buscando referências femininas, a sensação de ruína, de soterramento e de escavação, é frequente. E de desocultação, pois parece que as precursoras de nossas palhaçarias[34] estão escondidas, soterradas, invisibilizadas, ocultas pelo tempo e pelo sistema patriarcal da história. Máscaras cômicas como a *Cortigiana*, assunto do segundo capítulo deste trabalho, ou mulheres como Mari Bárbola[35] e Mathurine[36], que começam a ser desenterradas, descobertas.

Então, eventualmente, enxergamos a ruína, percebemos a ruína enquanto 'ausência presentificada' e sua dinâmica de soterramento e escavação. Um olhar mais crítico e feminista para a história desta palhaçaria mais sólida, histórica, palpável, tradicional nos faz perceber a comicidade feminina como um ente espectral, inclusive. Às vezes, visível, às vezes, invisível. E, para além da sensação de ruína, há também a dimensão da vaguidão que nos faz estar nessa jornada um pouco perdidas, deslocadas, desterritorializadas (ROLNIK, 2016), e em dúvida se devemos seguir ou não a trajetória feita por palhaços, a comicidade feita por palhaços, a dramaturgia feita por palhaços, a técnica desenvolvida por palhaços, as máscaras ou tipos cômicos desenvolvidos por homens.

É também pelas que existiram antes de nós que estas pesquisas sobre comicidade e os percursos históricos da palhaçaria feminina são importantes, bem como para as palhaças, cômicas, bufas ou bufonas, bobas da corte e brincantes que virão.

Assim, para realizar esse passeio a contento, em algum momento, será preciso deixar o Arlequim e o Pierrot um pouco de lado e buscar outras referências. Referências de mulheres. Referências femininas. E nesse particular

---

[34] Nossas enquanto palhaçarias femininas, e porque me sinto totalmente inserida nela. Entretanto começo também a me ver inserida numa palhaçaria *queer*.

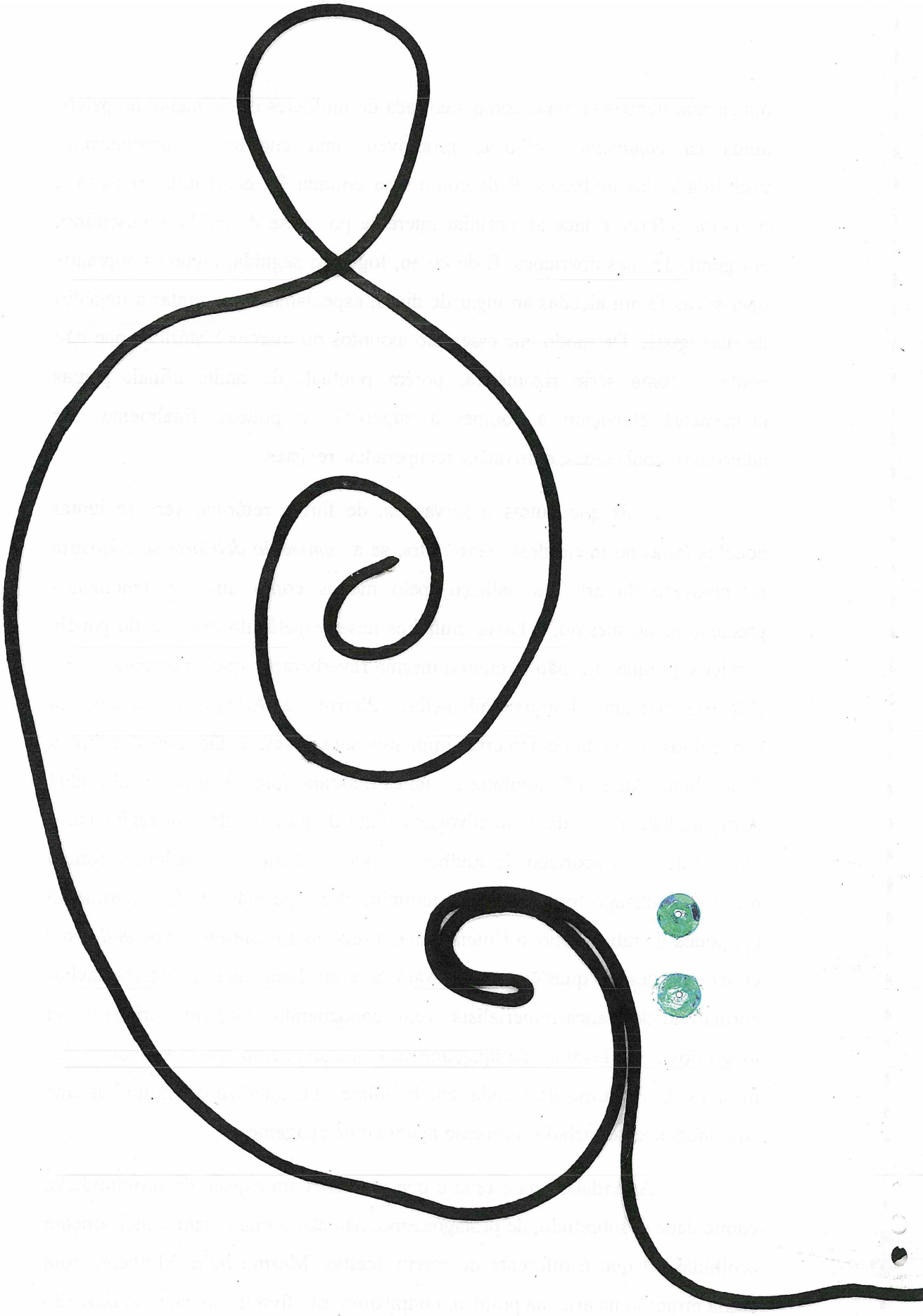
[35] Mari Bárbola (Maria Bárbara Asquín) foi uma anã hidrocéfala e era tida como uma esécie de boba da corte, e dama de companhia da infanta Margarida. Sua imagem aparece retratada no quadro As Meninas, de 1856, de autoria de Velázquez.

[36] Mathurine teria vivido no século XVII e é uma das poucas *'jokers'* (bobos da corte) conhecidas. Viveu na corte dos reis Henrique II, Henrique IV e Luiz XIII, onde, conta-se ter salvado a vida do rei, e por isso lhe foi concedido um enterrro especial. Fonte: Fradon, Dana. **The king's fool**. N ew York: Dutton Children's Books, 1993.

nunca será demais lembrar como a entrada de mulheres oficialmente no palco, ainda na *commedia dell'arte,* promoveu uma enorme, e preocupante, visibilidade das mulheres. E de como essa entrada foi combatida, passada a primeira euforia, e face ao peculiar interesse por parte do público masculino, em geral, de suas aparições. E de como, logo em seguida, algumas sopranos operísticas foram alçadas ao lugar de divas, especialistas em cantar a tragédia de suas iguais. De modo que esses são assuntos ou marcos históricos que dão conta de uma série rizomática, porém pontual, de onde, afinal, parcas ocorrências começam a romper à superfície e podem, finalmente, ser admiradas, conhecidas, cultivadas, recuperadas, revistas.

E eis que outras observações, de forma retórica, vêm se juntar àquelas feitas no início desse texto. Ora, se a *commedia dell'arte* se enquadra no contexto da arte do palhaço, pelo menos como um dos fenômenos precursores do mesmo, e havia mulheres neste espetáculo executando papéis cômicos, porque elas não tiveram a mesma reverberação que os demais servos *dell'arte* tiveram? Porque Pulcinellas, Pierrots e Arlequins ficaram tão conhecidos, e há tanto material impresso sobre eles, e tão pouco sobre a Colombina? Aliás, a Colombina é a única máscara típica feminina conhecida? A moralidade, ou ainda, uma advogada 'falta de moralidade', foi realmente o que condenou a aparição de mulheres nesse contexto, e corroborou com o recuo do erotizado 'protagonismo' feminino desse período? Enfim, porque há tão pouca literatura sobre a Colombina em relação aos outros servos *dell'arte*? O exame dessas questões nos levará a considerar que a hetero-macho-normatividade-branca-imperialista veio condenando mulheres criativas ao longo dos anos, levando ao apagamento e silenciamento real e simbólico das mesmas. E a história de Nedda, em *Pagliacci*, ficcionaliza de modo bastante contundente esse 'velado' processo histórico de apagamento.

A verdade nua e crua é que mulheres em espaço de proximidade, comicidade e, sobretudo, de protagonismo, não são social e nem artisticamente acolhidas. O que é diferente de serem aceitas. Mesmo hoje. Mulheres com muita projeção na arte, na política, no trabalho, são fortemente combatidas. São eventualmente aceitas, mas não acolhidas. Para algumas pessoas, mulheres e homens, palhaças são ainda algo que 'a gente' teve que 'engolir'. Imaginar o



circo, e mesmo a ópera, como trincheiras diferentes das mesmas lutas me move irremediavelmente em direção a estas linguagens artísticas, esses diferentes territórios da linguagem. E talvez por isso, como palhaça, eu procure, incansavelmente, um retorno a esses lugares. O picadeiro circense ainda é um lugar novo para palhaças, ou mulheres palhaças. E a ópera é, a meu ver, a expressão artística que oficializou o feminicídio como estética.

Não restará dúvida, basta buscarmos os dramas musicais construídos para elas, sobretudo se recuperarmos as óperas sérias mais célebres, eis que a história das personagens femininas sempre trará uma narrativa de derrotas. Neste particular, e sobre esse lugar simbólico da mulher na ópera séria, Catherine Clément, uma destacada e ousada pesquisadora, filósofa, historiadora e escritora francesa, elaborou um livro inteiro onde retoma e analisa os principais papéis femininos na arte lírica a partir de um olhar crítico e feminista sobre o assunto. A autora reacomoda e discute a presença da mulher dentro dessa linguagem artística. Citando Clément:

> A ópera não está vedada às mulheres. É verdade. As mulheres, vocês dirão, são enfeite, o ornamento indispensável a todas as festas. E elas cantam. Mais do que isso, elas ocupam a cena: sem cantora não há ópera. Mas o papel de enfeite, de objeto decorativo não é o principal papel; e as mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente sua eterna derrota. Jamais a emoção é tão pungente quanto no momento em que a voz se eleva para morrer. Olhem bem para essas heroínas. Elas batem asas com a voz, seus braços se contorcem, ei-las caídas por terra, mortas. Olhem para elas, essas mulheres que povoam a plateia, acompanhadas por pinguins em uniformes pouco variados; elas assistem, elas enfeitam. Elas presenciam o fim de suas semelhantes. E quando desce o pano e dá a passagem aos cantores para a saudação final, eis que as mulheres se ajoelham em reverência, com os braços cheios de flores. E ao lado delas, o diretor de cena, o regente e o cenógrafo. Algumas vezes uma...Vocês não saberiam dizer o que ela é: uma diretora? Uma regente? Poucas mulheres ascendem à grande prestidigitação masculina em torno desse espetáculo concebido para adorar, e também para matar, a personagem feminina (CLÉMENT, 1993, p. 12).

Assim, a obra *Pagliacci*, de Ruggiero Leoncavallo, parece-me ser uma fonte inesgotável de pesquisa, mas também de oferta de dispositivos conceituais preciosos para discutir uma série de outros assuntos, entre os quais, muitos se relacionam à palhaçaria, tal como a vejo. E Nedda, enquanto personagem feminina, é uma confluência, uma 'colisão' entre esses assuntos. Uma mulher, uma cômica, uma errante numa encruzilhada de origens, como eu.

1.1 + Nedda, ópera e palhaçaria feminina

Em meados do século XVII, durante a experiência da *Camerata*[37] *Fiorentina* que mora o gérmen do que hoje conhecemos por ópera. Em seu livro intitulado As Mais Famosas Óperas - obra da qual compilei a maioria das informações presentes neste capítulo, Cross Milton (1983), estudioso da linguagem operística, detalha todo o nascimento e desenvolvimento da ópera enquanto gênero artístico na Itália, mas também em diversos outros países.

Segundo o estudioso, a *Camerata Fiorentina*, em resumo, foi um grupo de artistas que na época de transição entre o Renascimento e o Barroco se reuniram em Florença para *criar* uma *nova* forma de arte (MILTON, 1983). Presidida pelo Conde de Vernio e mais tarde por Jacobo Corsi (1561-1604), a *Camerata Fiorentina* teve ainda como integrantes os poetas Ottavio Rinunccini (1562-1621), Marini e Gabriello Chiabrera (1552-1638), os cantores Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1550-1618), e os teóricos da música Vincenzo Galilei (1520-1591), pai do astrônomo Galileu Galilei, Emilio de Cavalieri (1550-1602) e Girolamo Mei (1519-1594).

Foi com o essencial apoio de Ferdinando de Médici (1610-1670), reconhecido patrono das artes em Florença, que os artistas da *Camerata Fiorentina* puderam concretizar suas ideias em torno da justaposição entre

37 A *Camerata* nada mais é do que uma pequena orquestra de câmara. Essa justa combinação de instrumentos surge no período barroco quando a instrumentação atinge sua primeira maturidade. Surgem gêneros musicais puramente instrumentais, como a suíte e o concerto, por exemplo. É neste período também que surgem formas musicais como as sonatas instrumentais e suítes para dança, escritas para instrumentos individuais, para grupos de música de câmara, ou para pequenas orquestras. (Nota da autora).

drama e música num espetáculo único e inovador. Em linhas gerais, conta-se que esse grupo, formado apenas por homens notáveis, organizou-se numa tentativa em buscar reviver o ápice 'melhorado' da tragédia grega clássica. A retomada da cultura grega é, aliás, uma das características mais marcantes do Renascimento, período estético no qual encaixam esse grupo.

O primeiro 'drama musical' conhecido intitulou-se *Dafne*, escrito em 1597. Infelizmente a obra, de autoria de Peri, se perdeu. Em seguida vieram duas *Eurídices* - uma de Peri e outra de Caccini - ambas escritas em 1600, e das quais ainda se guardam as partituras. Posteriormente Cavalieri escreve a *Representazione di Anima et di Corpo*, escrita em 1600 (MILTON, 1893). Esses espetáculos verdadeiramente animavam o cotidiano da corte florentina e foram um importante marco histórico da época. E estão bem localizados na corte italiana.

No entanto, estes foram espetáculos pontuais, e o termo '*ópera*' começa a ser utilizado somente no final do século XVII, após Cláudio Monteverdi (1567-1643), para definir as peças de teatro musical até então chamados de *Dramma per Música* (Drama Musical) ou *Favola in Música* (Fábula Musical) (MILTON, 1893). Embora a *Camerata* tenha começado em Florença, foi em Veneza, com Monteverdi, notável compositor italiano, que a melodia associada ao canto, e contando uma história encenada, foram elevados à categoria de elementos essenciais da nova linguagem artística. Assim a obra lírica deixava de estar submetida à palavra recitada, ou falada, mas ao canto. À época de Monteverdi, as formas musicais mais consagradas eram os motetos e os madrigais[38], ambos, obras vocais coletivas. A aparição do recitativo[39], sobretudo da ária[40], com vozes solistas e como forma musical própria, tiveram um lugar de destaque na consolidação da ópera enquanto fenômeno cultural

---

[3838] Madrigais e motetos são formas musicais vocais. Os madrigais surgidos em meados do século XII, em resumo, dividiu e reorganizou o *cantus firmus,* forma coral medieval com texto comum a todas as vozes, duplicando e dividindo as vozes em naipes que agora cantavam textos diferentes. Já os madrigais também são formas musicais polifônicas, ou seja, com mais de uma voz, de origem popular. Sem dúvida estão ligadas aos menestréis, trovadores e jogralescos do século XIV. Para mais informações consultar ANDRADE: 1976, p. 60- 63.

[39]Recitativo é a parte que pode ser falada, e que antecede uma ária, ou dueto.

[40] Ária, pode ser entendida aqui, simplesmente, como peça musical escrita para o solo do cantor/cantora.

inserido na história da música vocal e enquanto linguagem artística própria. A Monteverdi e seus colaboradores são atribuídos o aprimoramento da ária, bem como o mérito de terem popularizado o gênero lírico.

Desde sua invenção, a ópera é proclamada como uma obra de arte aglutinadora de outras artes, essencialmente multidisciplinar, híbrida, polidiscursiva. Advinda de uma diversidade estética primária e tendo como cama constitutiva linguagens artísticas diversas como: o teatro, a música, o canto, as artes visuais e a literatura, a ópera tem uma unidade artística específica, própria, e que a diferenciaria de todas as outras linguagens artísticas. Ópera não é teatro. Diferentemente deste último, mas também é feita a partir de interdisciplinaridade, possuidora de teatralidade, dramaturgia, encenação, espectação, interpretação e outros temas comuns às artes cênicas. Mas a ópera tem historicamente eleito para si a linguagem musical como forma de registro e fonte de pesquisa matricial referencial para a criação de novas composições, novas obras, e não, exatamente a cena. Pois que, a ópera, antes de tudo, quer parecer ser música. Mas, ópera tampouco é somente a partitura, a música escrita; assim como teatro não é exatamenteo texto dramático. Entretanto quando uma obra operística é gravada ou espectada por meios audiovisuais, a despeito do que acontece com o fenômeno teatral quando gravado e espectado, todo esse processo parece não causar a mesma problemática ou abjeção dentro de seu *metier* consumidor ou criador que no teatro isso provoca. Inclusive a gravação auditiva do fenômeno acústico operístico, por exemplo, foi comemorada como um marco favorável à continuidade das obras e da linguagem operística. Assim, hoje podemos ver e ouvir DVDs, CDs e Blu-Rays de casas de ópera espalhadas pelo mundo, em casa mesmo, ou em sessões transmitidas por telepresença, *on line*, em cinemas reservados especificamente para este fim, transmitidas ao vivo internacionalmente, sem o menor problema, sem a menor culpa. Identificação sem risco. Buscar diferenciações entre ópera e teatro tampouco é o tema deste trabalho. E nos concentraremos em alguns pontos de contato entre essas linguagens artísticas a partir de uma obra em específico, a ópera *Pagliacci*, onde, para além do teatro e da música mais uma linguagem artística vem se juntar: a circense. Ou mais especificamente: a palhaçaria. Enxergar a

palhaçaria como uma linguagem artística própria dentro das artes circenses é promover um campo de estudo próprio, e tecer uma teia de conexões simbólicas e práticas de forjas peculiares, ímpares, além de enxergar a possibilidade de uma história própria da palhaçaria, palhaçarias.

Na imensidade de óperas escritas até hoje uma obra em especial me chama recorrentemente a atenção. Você já sabe, é a ópera *Pagliacci*, escrita por Ruggero Leoncavallo, e cuja estreia aconteceu em 1892, em Milão, Itália. Curiosamente, ela foi a primeira ópera gravada em LP a ter vendagem superior a um milhão de cópias[41]. Isso ocorreu em 1904 e nessa gravação ouvimos o famoso tenor Enrico Caruso, cantando o papel de Cânio, o personagem da ópera que mata Nedda, e que faz o *pagliaccio* da companhia itinerante.

Cânio, Tônio, e Nedda são as personagens principais dessa obra operística. Como já disse anteriormente, ela versa sobre uma 'trupe de comediantes' que inclui personagens da *commedia dell'arte*, e cujo dono da companhia, Cânio, mata a própria mulher, Nedda, em cena aberta no ato final. Baseada em fatos reais, a obra mistura personagens cômicas a personagens trágicas. E todas as três personagens acima desempenham tanto os papéis clássicos de uma encenação tradicional de *commedia dell'arte*, quanto seus duplos, personagens reais da história julgada pelo pai de Leoncavallo - que foi o juiz criminal do caso real (LEONCAVALLO,1902).

Fora os três personagens citados acima temos ainda as personagens de Beppe, que faz o Arlequim na cena da *commedia*; e Sílvio, camponês e *innamoratto* de Nedda. Há ainda a presença de um coro misto, que, às vezes, contrapõe-se e se divide entre coro masculino e feminino. Na cena da *commedia,* que antecede o fim da ópera, temos as máscaras tipo[42] do Arlequim (Beppe), Taddeo (Tônio), Pagliaccio (Cânio) e Colombina (Nedda). Sílvio e o coro também participam dessa cena final.

O autor explora justamente este contexto espetacular, teatral-circense, para expor as máscaras da *commedia dell'arte* face a face, e em contraponto a suas 'personalidades reais'. Assim, as personagens

---

[41] Ver mais em PICCINO, 2005, p. 16.
[42] Referindo-me as máscaras tradicionais da *commedia dell'arte*.

funcionam tanto como 'personagens históricas reais' quanto como 'máscaras teatrais históricas'. Para além de trazer personagens baseados em fatos reais, essa ópera procura ainda incorporar a seus personagens um discurso a respeito de verossimilhança na arte, tornando-a uma espécie de meta-circo-teatro-ópera, o que a fez uma referência marcante e bastante interessante no que se refere à história da ópera e do realismo na ópera. E, talvez, justamente por isso, por basear-se em fatos reais, essa ópera possa funcionar como uma interessante referência sobre o contexto da arte cômica e da palhaçaria, bem como da presença feminina nas trupes de comediantes.

Desde essa fricção entre máscara e intérprete esta obra mergulha numa questão hoje muito complexa dentro da perspectiva da palhaçaria contemporânea, e da arte contemporânea em geral, que se pergunta sobre os limites entre o intérprete e seu 'duplo'. Obra e seu duplo palhacístico, no nosso caso. Afinal em que medida o nariz vermelho é máscara e é o próprio intérprete exposto em cena? Há palhaços e palhaças que não usam nariz vermelho, enquanto máscara-objeto, mas mesmo assim desejam se revelar, nos revelar. E é muitas vezes através da dramaturgia crítica, cômica, graciosa, relacional com o público, e que hoje em dia está para além do fazer rir, que reconhecemos a palhaçaria como a principal tecnologia artística em alguns casos de *musical comedy*, ou *phisical comedy,* como: Jerry Lewis (USA), Anna Delirium (Áustria), e até mesmo Hilary Chaplain (USA).

É interessante notar que a cena lírica sempre apresentou certa fricção entre fantasia e realidade; certo irrealismo indissociável à linguagem operística, até mesmo por suas características compositivas básicas como a presença massiva da música e do canto, ao invés de falas, por exemplo. *Pagliacci* marca o início do verismo, que seria o equivalente ao movimento realista no teatro, só que dentro da ópera. Perceba o argumento principal: a história verídica de personagens comediantes, mas também a história de uma mulher. Uma rara mulher. Uma mulher colombina. Ou ainda, uma mulher palhaça, tal qual o Arlequim e o Pierrot são considerados palhaços.

É a partir desse olhar que, para mim, a citada obra vislumbra processos intricados, complexos e diversos. Processos que têm a ver com

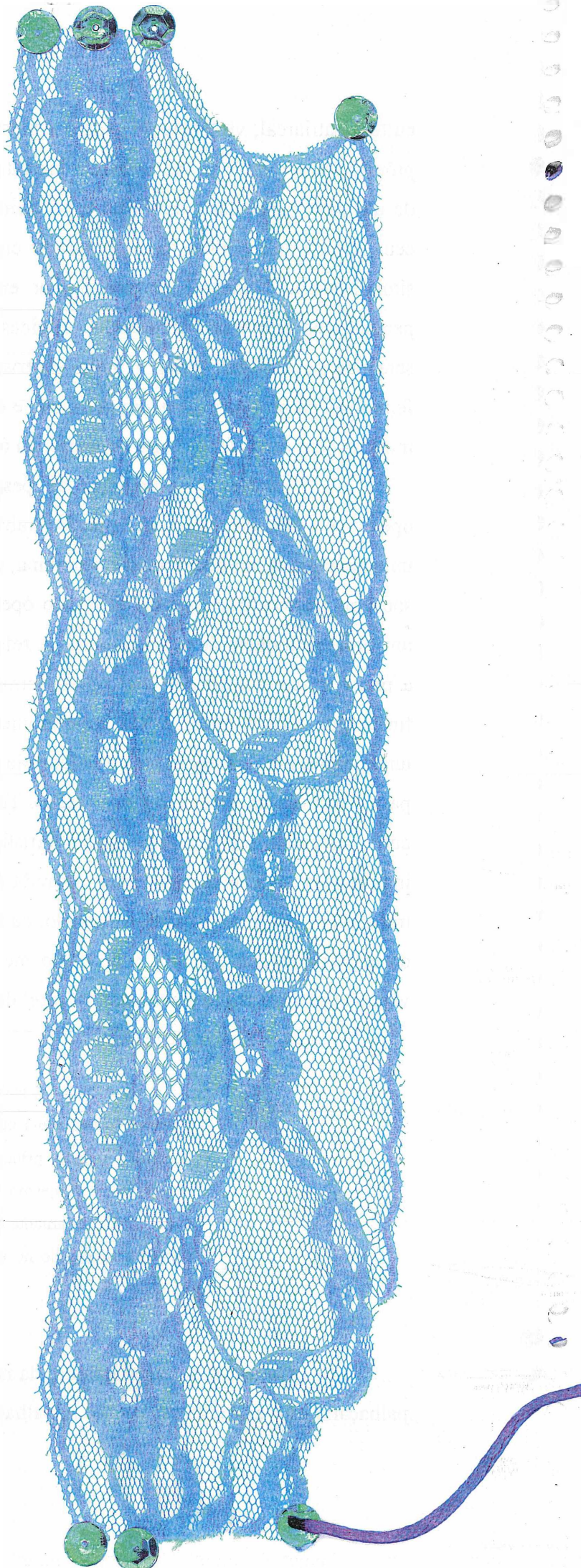
cultura patriarcal, violência de gênero e a construção de um imaginário muito próprio sobre a mulher. Ao se basear em fatos históricos - mesmo que a partir de um caso particular - confirma e problematiza a presença de mulheres em cena e fora dela. Então, para se buscar entender as dimensões históricas e simbólicas de Nedda, é preciso buscar entender como se constituíram as personagens femininas, cômicas ou trágicas na ópera de maneira geral. Mas será preciso também trazer a prelo observações sobre algumas personagens femininas da própria *commedia dell'arte*, e explorar como se deu a entrada de mulheres em cena, seja na arte do teatro, da ópera ou no circo e na palhaçaria.

Destarte as referências da pesquisa em direção aos universos operístico e circense estão claras para o trabalho. Nedda é uma personagem de uma ópera, mas também é uma Colombina, uma cômica *dell'arte*. Além disso, sou uma palhaça que trabalha dirigindo óperas, o que faz com que estes dois universos se toquem de outra maneira. A referência ao teatro na pesquisa surge a partir da *commedia dell'arte* como forma teatral histórica onde a mulher finalmente sobe ao palco, e faz deste momento histórico e desta forma teatral uma importante referência para a palhaçaria de forma geral, como também o é para a história da mulher na arte teatral. Todos esses 'pousos' e intersecções entre essas diferentes linguagens artísticas podem fornecer elementos importantes para uma visão mais apurada do complexo e intricado caminho traçado por mulheres na arte, sobretudo, na arte da palhaçaria - assunto central da dissertação que escrevo, e de como me vejo em meio a tudo isso, como venho experimentando a aventura, o 'rolê' de ser palhaça.

Para Reis, palhaçaria é:

> (...) a experiência cênica de um atuante (palhaço) que engaja a plateia (espectador) num estado de riso, com consciência (técnica), usando principalmente o dispositivo de expor (exposição) a si mesmo como objeto ou estímulo do riso do outro. Qualquer atuante que faz isso está usando, manejando e se movimentando no universo da palhaçaria (REIS, 2010, p.33).

A questão do engajamento, da necessidade relacional, abdutiva, da palhaçaria está explícita no trecho. A palhaçaria como um 'estado de riso' diz



respeito a estar pré-disposto ao riso, qualquer que seja ele. A ser afetado, estando aberto para o riso, disponível para o riso. Nem sempre estamos disponíveis para o riso. Mas ele é tão mágico, transformador, impulsivo, que se acontece, somos catapultados imediatamente para outro lugar. Mesmo que não estejamos disponíveis, e ele nos abduz, catapulta, chuta-nos para outro lugar de relação. O riso é como uma curva quântica nas relações.

O trecho também expõe a questão da autoexposição como *autopoiésis*, a exposição como criação e intuito autopóetico, e que fecha o conceito de palhaçaria de Reis - com o qual corroboro totalmente. Então, às vezes, pego-me pensando sobre possíveis diferenças entre a palhaçaria masculina e a palhaçaria feminina, ou a palhaçaria tradicionalmente feita por homens e a palhaçaria que recentemente começou a ser empreendida por mulheres e seus desdobramentos. Se é que existe uma diferença visível que já seja possível perceber... E como não consigo ver com clareza, vislumbro diferenças. E vou usar uma imagem que me parece bastante inspiradora e poética para abordar o tema.

Pensar a palhaçaria de uma estrutural me parece bem lógico e palpável. Ou pensar palhaçaria como estados de matéria. Como 'estados de amasiamento' material, físico, afetivo. Em palhaçaria há um binômio muito corrente, que é o 'estado *clown*', inclusive. Utilizado pelo grupo LUME em seus treinamentos, ele é uma espécie de 'transe autossugestionado e energético' para manter a máscara/des-máscara da palhaça/palhaço. Radicalizando e poetizando a ideia de 'estado *clown*' tenho gostado de pensar a palhaçaria masculina, ou a palhaçaria tradicionalmente feita por homens palhaços, como uma palhaçaria de caráter mais sólido - até mesmo por se apresentar de forma mais consolidada, por possuir uma tendência a repetição de gags já conhecidas, por apresentar uma perspectiva de conservação mais arraigada e, por isso, incorporar uma maior estabilidade. Sinto a palhaçaria masculina como a rocha da palhaçaria tradicional, da qual mulheres eventualmente são partícipes e, provavelmente hoje, mais do que ontem, 'infiéis' herdeiras. No correr desse pensamente, a palhaçaria feminina, realizada atualmente não só por mulheres, mas, sobretudo, empreendida inicialmente por elas, se configuraria como uma palhaçaria mais líquida, imprecisa, e de delicada apreensão - no sentido de que

segurá-la, fixá-la, delimitar uma forma é bem mais complexo. Mas é possível congelar, represar, diluir, evaporar. Por isso, e em relação a tendência à permanência, bom, nossa permanência tem sido historicamente invisibilizada, bem como nossa presença 'arruinada' seguindo a linha de pensamento de Zambrano. E viemos nos apresentando de acordo com o que o meio que nos continha, numa perspectiva mais de resistência do que de permanência, por exemplo. Desde aqui trago então José Sterza Justo, pesquisador contemporâneo cujo foco está nos andarilhos, errantes, caminheiros, há cerca de 20 anos. Em seu livro *Andarilhos e Trecheiros: errância e nomadismo na contemporaneidade*, lançado em 2011, ao refletir sobre a estrutura da sociedade, Justo recorre a Zygmunt Bauman, que, para caracterizar a sociedade e a cultura da atualidade, traz a ideia da fluidez e das propriedades dos líquidos como principais caraterísticas constitutivas. Recuperando Bauman:

> (...) os líquidos, diferentemente dos sólidos não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem apreendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que afinal, preenchem apenas "por um momento". Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é que importa. (...) os fluidos se movem facilmente. Eles 'fluem', 'escorrem', 'esvaem-se', 'respingam'; 'transbordam', 'vazam', 'inundam', 'borrifam, 'pingam', são 'filtrados', 'destilados'; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inudam seu caminho (BAUMAN, apud JUSTO, José Sterza, 2011, p. 30-31).

Não à toa a palhaçaria feminina floresce nessa constituição social, ganha essa força. E defendo que a palhaçaria feminina, ou a palhaçaria majoritamente feita por mulheres, apresenta uma tendência líquida. Uma palhaçaria que escorre, flui, pinga, transborda, alaga, molha, vaza, e que por isso tem sido tão difícil aparar. Não que palhaços não sejam líquidos.

Eventualmente são. Eventualmente todos nós somos fluidos no mundo de hoje. Assim, a palhaçaria líquida não é exclusiva de mulheres. Mas é uma tendência que se reconhece na palhaçaria feminina, uma estrutura de poética coletiva que conversa com a imagem da liquidez. Multimorfa. Mutável. E em movimento. Correndo, afinal, como um rio. Antes éramos só poucas gotas. E antes éramos também errantes. Agora somos muitas, e cada vez mais fluídas.

Seguindo essa linha de pensamento, por muito tempo utilizei a expressão 'explosão de palhaças' para falar de nosso momento exponencial de visibilização, e de um quantitativo que não pára de crescer, até me dar conta da imagem de implosão, explosão, da combustão, mas também da queima, que essas palavras suscitavam. Uma explosão de palhaças. Ora, uma coisa que explode sempre se desfaz, se espalha, se expande causando estrondo. E essa imagem me traz a ideia errática do ar. Que está entre nós, e, simplesmente, não vemos. Parece que o ar não existe até ele ser explodido, criar chama. Então, vislumbro na palhaçaria feminina também essa tendência, essa palhaçaria gasosa. Poderíamos ainda falar de uma palhaçaria porosa, pois na borda da palhaçaria sólida há, provavelmente, espaços de porosidade. E imaginei também uma palhaçaria nuvem, prestes a se condensar e correr com o rio, e a molhar a gente de novo. E acho que Matusquella está em condensação.

Nesse sentido, e já adiantando um dos autores que mais me impactou nessa pesquisa, trago Tim Ingold, antropólogo que flerta com a tecnologia, com a fenomenologia, coma as artes e a cultura, de modo bastante filosófico e amplo. Citando Inglond:

> Tropeço numa pedra no meio do caminho. Com certeza, você talvez diria, a pedra é um objeto. Mas ela só o é se nós a extrairmos do processo de erosão e deposição que a levou até aquele lugar, e lhe conferiu seu presente tamanho e forma. Uma pedra que rola, diz o provérbio, não junta musgo. Mas no próprio processo de juntar musgo, a pedra em repouso torna-se uma coisa; por outro lado, a pedra que rola – como um seixo na correnteza de um rio – torna-se uma coisa no ato mesmo de rolar. Assim como a árvore que responde através de seus movimentos às correntes de vento é uma árvore-no-ar, a pedra que rola levada pela corrente do rio é uma pedra-na-água. Suponhamos agora que lancemos nosso olhar para cima. É um dia bonito, mas há algumas nuvens no céu. As nuvens

> são objetos? (...) É claro que a nuvem não é realmente um objeto, mas uma intumescência de vapores que se incha à medida em que é carregada por correntes de ar. Observar as nuvens, eu diria, "não é ver a mobília do céu, mas vislumbrar o céu-em-formação, nunca o mesmo entre um momento e outro" (Ingold, 2007a, p. S28). Novamente, nuvens não são objetos, e sim coisas (INGOLD, 2012, p. 29-30)

Ao falar da pedra me remeto a idéia de tradição, e de tradicional, de sólido, com a qual quero trabalhar. Ao falar de nuvem me vejo em condensação.

1.2 + Pagliacci: ficção, verossimilhança, desmascaramento e feminino.

Pagliacci de Leoncavallo, junto com *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, inauguram o período verista na ópera. Segundo Coelho, reconhecido pesquisador da arte lírica:

> As características gerais da ópera verista, são as seguintes:
> - Ela se baseia em fatos extraídos da vida quotidiana; e no caso de Pagliacci, por exemplo, num crime real ocorrido durante a infância de Leoncavallo, e que foi julgado por seu pai, juiz de província.
> - As personagens pertencem às classes sociais mais pobres e têm de lutar com dificuldade para sobreviver: são aldeões sicilianos na Cavalleria, pescadores paupérrimos no Silvano; atores ambulantes no Pagliacci; estudantes e artistas em Bohéme (...).
> - Usa-se uma linguagem que recupera a cultura dialetal[43] (...).
> - A característica precedente liga-se o "ambientismo": gosto pela criação musical da cor local (...).
> - A predileções por paixões incontroláveis que, frequentemente, destroem o amante ou o objeto amado (...).
> - A expressão dessas paixões fortes faz-se através de uma declamação com frases fragmentadas, em que se alternam breves segmentos melódicos (...).

43 Uso de dialetos locais. O dialeto veneziano em relação ao italiano, por exemplo, o que para as traduções dos trechos dos libretos aqui apresentados precisaram ser considerados e são a principal dificuldade para a tradução.

> - O canto, levando adiante um traço que já se percebia em óperas pré-veristas, tende a ser mais violento, intervindo com frequência o grito puro e simples.
> - O desejo de veracidade faz com que os libretistas se preocupem com o elemento temporal. Além disso, a necessidade da ação concentrada, que se resolve com rapidez inexorável. Cavalleria, Pagliacci, Tosca, Il Trabarro, por exemplo, passam-se em um só dia (COELHO, 2002, p.124-126).

E ainda:

> Convencionou-se estabelecer, como limites para o Verismo musical, o período que vai de 1890 até os anos imediatamente posteriores ao início do século XX. Depois disso, as tendências veristas tardias misturam-se e confundem-se com as do Neo-romantismo, nutridas por influências do Simbolismo e do Decadentismo. No plano literário também, de resto, essas escolas convivem e se encavalam" (COELHO, 2002, p.123).

No primeiro trecho, Filho apresenta as principais características do verismo, e é tranquilo observar que todos os pontos levantados por Coelho estão presentes na obra abordada. Uma parte deles se realiza na linguagem operística através do drama encenado, da estória contada e de sua origem realista, factual, do que está contido no *libretto*. Outra parte se realiza na cena, enquanto cenário, ambientação, encenação. E, ainda, uma terceira parte se faz visível/audível a partir de aspectos musicais utilizados na composição musical registrada na partitura. Já o segundo trecho situa a obra em termos históricos, e nos fala um pouco sobre como se deu a sequência de estilos líricos, ou melhor, e de como eles se sobrepuseram e se 'encavalaram', de onde se infere a multiplicidade de estilos convivendo num mesmo período.

Muitas vezes nos é passado uma noção de história datada e organizada, através de um encadeamento do tipo 'um após o outro'. Nesse sentido, no segundo trecho apresentado, Filho chama atenção para uma história onde estilos operísticos se cruzam e se sobrepõem. De forma análoga, o desenvolvimento da história da palhaçaria, ou dos estilos e abordagens palhacísticas, pode ter se encavalado, como na discussão das diferenças e semelhanças entre palhaço ou *clown,* por exemplo. Na verdade, essa

coabitação é uma frequente na história da arte e das civilizações, embora, nos livros de história se tente organizar a vida em períodos, movimentos, marcos históricos. Abordagens palhacísticas convivem ainda hoje disputando espaços, travando oposições e visões, e também versões históricas dos fatos. Sim, o que vemos impressos em livros de história, em geral, são versões que costumam não levar em conta a infinidade de anônimas(os) que fizeram parte do caminho, mas somente alguns poucos eleitos. Dessa forma, a história que conhecemos é quase sempre a história dos vencedores. Quase sempre uma história de machos.

Aprofundando-nos um pouco sobre algumas questões dramáticas da obra, ou ainda sobre o drama escolhido por Leoncavallo, temos que a 'estória' dessa ópera trata da 'história real' de um ator que mata a companheira num acesso de fúria e ciúmes. O argumento da obra foi retirado da vida real, de pessoas reais, e preenche a verossimilhança dramática necessária para que uma obra possa ser considerada verista. Mas, certamente em torno do fato verídico a obra artística deve ter abrigado uma série de acréscimos poéticos, ficcionalizações e ações dramáticas mínimas... Cenas mesmo, que arranjadas no tempo de um dia, formam o drama total da obra. Aliás, o transcurso da obra dentro de apenas um dia, também é outro ponto de reconhecimento da obra como verista, inclusive. Entretanto, quem pode garantir que o homem real, o ator pessoa que interpretava o *pagliaccio*, e que o pai de Leoncavallo julgou, elaborou o feminicídio de sua companheira e *partner* enquanto se maquiava - como fica sugerido no contexto psicológico aparente do trecho mais conhecido dessa ópera, a ária *Vesti la Giubba*[44]? Ninguém, só ele, o homem de verdade, que já não há mais.

Levantar que tudo que é narrado na obra pontencialmente não foi o que realmente aconteceu faz parte de uma análise crítica mínima da obra em relação a seu mote inicial. O que não apaga o fato histórico e trágico do assassinato de uma mulher que era atriz e cômica. Não pude apurar se o assassinato real aconteceu em cena aberta, como na obra, mas sei que ele ocorreu de fato, e isso, por hora, me basta. No entanto, a representação dos fatos também me interessam, e muito. E as construções simbólicas a partir do

[44] Esta foi a ária cantada por Enrico Caruso no LP gravado pela Victor Records em 1904, e que alcançou a vendagem extraordinária de mais de um milhão de cópias.

fato histórico me interessam ainda mais. E me pergunto, nesse momento, se o que importa mesmo para as análises que faço são os fatos reais em si, ou se seria mais importante o 'como' eles nos foram contados? E afinal, qual seria o tema central dessa ópera?

Bom, ela é atravessada pelo tema das mulheres enquanto minoria, e junto com os demais artistas ambulantes, preenche mais um aspecto verista da lista levantada por Coelho, já que versa sobre classes sociais menos favorecidas e suas dificuldades em sobreviver. Aliás, o 'tema das mulheres' até aqui diz respeito, na verdade, ao tema da 'violência contra as mulheres'[45]. Ou talvez, ainda, o glosado tema da 'traição feminina conjugal' que veio se arrastando desde a idade média[46]. Segundo Georges Duby, estudioso da idade média, 'o século XI, ou antes, o espírito dos homens desse tempo, é atormentado pela obsessão do adultério feminino, fundada na real permeabilidade da casa ou de seus compartimentos internos' (DUBY, 1990, p.151). Na Idade Média o adultério feminino foi mote de muitos bardos, e a lenha para alimentar muitas regras sociais medievais que versavam sobre parentesco, patrilhagem, dotes e direitos sociais, vida privada e vida pública de mulheres e homens. Nesse particular quero trazer a imagem do cinto de castidade como alegoria do retrato da permissividade da sexualidade feminina medieval. Em *Pagliacci* o, o tema do adultério feminino, surge no drama para justificar a ação violenta do nosso herói, o palhaço que ao descobrir-se 'traído por uma mulher', ao ter sua 'honra de homem' manchada por 'sua' 'companheira adúltera', responde com violência extrema, mortal. No entanto, a justificativa não 'justifica' nada.

Nesse sentido, o autor expõe o 'tema da traição feminina' logo no primeiro ato, assim que a companhia chega à cidade de Calábria[47], quando em grupo, os aldeões correm para a praça central da cidade para receber os atores que chegam numa espécie de parada circense. Eles estão especialmente felizes em ver seu velho amigo *Pagliaccio*, Cânio, que sempre os fez rir. Cânio

---

[45] Enfatizo que o tema da 'traição feminina' não pode ser confundido com o 'tema das mulheres' que é tão mais amplo. E que ainda carece de tanto estudo, ampliação, pesquisas, contribuições, analises, enfim. Carece de dramaturgia feminina.

[46]O tema da traição feminina, ou o medo da traição feminina, esteve bastante presente durante a idade média. Para mais veja o segundo volume da coleção História da Vida Privada, organizado por Georges Duby, que se concentra em analisar o período que vai desde a Europa Feudal até a Renascença.

[47]A Calábria fica ao sul da Itália.

anuncia uma apresentação para as onze horas[48] daquela noite, e promete-lhes sua comédia favorita.

> Um grande espetáculo está sendo preparado para vocês pelo vosso humilde e bom servo. Você verá os anseios do bom *Pagliaccio*, e de como revida dando um bom laço. Você verá o corpo vil de Tônio tremer, e que montão de intrigas ele irá fazer. Venham honradas senhoras e senhores. Às onze da noite! (LEONCAVALLO, 1935, p. 10-11 , tradução nossa)[49].

Nesse momento, em meio ao desfile de artistas, Tônio tenta ajudar Nedda a descer de sua carruagem, mas Cânio empurra-o violentamente. A multidão ri, e Tônio jura se vingar. Alguns dos homens da aldeia convidam os atores para a taberna local para uma bebida. Cânio e Beppe - que faz o *Arlecchino* na encenação da *commedia dell'arte* - aceitam. Mas Tônio recusa. Um dos aldeões provoca Cânio, dizendo que Tônio somente quer ficar para namorar Nedda. Cânio reage, e avisa[50]:

> Meus amigos, acreditem, é melhor não brincar comigo. Digo isso a Tônio e um pouco a todos vocês. O palco e a vida não são a mesma coisa e se no palco, se o velho *Pagliaccio* encontra sua esposa com outro homem no quarto, ele os censura comicamente, depois se acalma e até mesmo apanha. E o público aplaude e sorri alegremente. Mas se na vida real eu surpreendesse Nedda... o final da história seria outro, tão certo como eu te falo... Um jogo assim, acreditem, é melhor não jogá-lo (LEONCAVALLO, 1935, p. 12-13, tradução nossa)[51].

---

[48] Referindo-me ao famoso coro do Ato I: "Un grande spettacolo a ventitré ore". Contado por Cânio, Tônio, Beppe, aldeões e o coro.

[49]Un grande spettacolo a ventitré ore prepara il vostr'umile e buon servitore. (riverenza). Vedrete les manie del bravo Pagliaccio; e come ei si vendica e tende un bel laccio. Vedretedi Tonio tremer la carcassa, e quale matassa d'intrighi ordinirà. Venite, onorateci Signori e Signore. A ventitré ore!

[50] Referindo-me a ária do Ato I: "Un tal gioco, credetemi". Contado por Cânio. Para ver Pavarrotti nesta cena vá para: https://www.youtube.com/watch?v=nyhrOD2wsH0.

[51]Un tal gioco, credetemi, è meglio non giocarlo con me, miei cari; E a te Tonio, e un poco a tutti or parlo. Il teatro e la vita non son la stessa cosa, e se lassù Pagliaccio sorprendela sua sposa col bel galante in camera, fa um comico sermone, poi si calma od arrendesi ai colpi di bastone!... Ed il pubblico applaude, ridendo allegramente. Ma se Nedda sul serio sorprendessi... altra mente fini rebela storia, com'è ver che vi parlo... Un tal gioco, credetemi, é meglio non giocarlo.

De forma que o tema da traição e morte de Nedda pode parecer ser o tema central da obra. Mas eu acho que não. E, sem querer, agora me peguei ventilando se a palhaçaria feminina acaso, às vezes, poderia ser vista por alguns e algumas como uma espécie de 'traição feminina' à palhaçaria tradicional. Talvez a abjeção violenta que o tema das mulheres palhaças por vezes recebeu, e ainda recebe, por parte de alguns homens e mulheres se 'justifique' por essa sensação equivocada... E deixo no ar a provocação.

Examinando a obra, desde o prólogo que antecede a representação, é recorrentemente criado um ambiente metalinguístico, e traz sempre a pergunta, que, para mim, é o tema central dessa ópera, e que trata de provocar reflexões sobre o que seria real ou ficcional dentro de uma representação lírica. Ou ainda, traz questões sobre 'mascaramentos'.

A todo tempo *Pagliacci* brinca de nos perguntar se o que acontece em cena é real ou não. Os próprios personagens comentam esse conflito em suas árias ou recitativos ao longo da ópera recorrentemente - como no trecho acima disposto onde Cânio fala sobre não confundir a realidade e a teatralidade.

A tão glosada ária, *Vesti La Giubba*, a mais conhecida da ópera, retrata exatamente o momento em que já consciente da 'traição' de Nedda, Cânio está se maquiando e se preparando para entrar em cena. Ele entra em cena já pensando em matá-la? Talvez... Mas não sem antes saber o nome de seu amante, Sílvio. Porque essa ópera não fala de amor, fala de posse. Como Carmem, de Bizet. No último ato Cânio acaba matando os dois, Nedda e Sílvio. Contudo a dor desse palhaço ao se maquiar durante a supracitada ária, e que antecede o assassinato, e que é onde ele realmente 'vira', onde ele veste a máscara do *Pagliaccio,* é de uma beleza musical que nos comove... Nesse momento, a dramaturgia cênica e musical é construída no sentido de nos fazer sentir piedade dele, do homem que mata, gerando uma empatia de tal modo que a arquitetura dramática aristotélica se concretize nesse momento da ópera, e que a gente veja no palhaço o herói trágico e não o assassino machista. Identificação sem riscos. Mascaramento heróico para Cânio, máscara de adúltera para Nedda. Então, num sentido simbólico, o drama aristotélico

clássico tem contornos um pouco mais complexos nessa ópera, e também em outras, sobretudo no tocante a mulheres. E a tradução literal do termo tragédia é justamente o 'canto do bode' e a ópera, como linguagem, tem escolhido uma personagem feminina para representá-la exemplarmente. Catherine Clément, poeticamente, relaciona 'o cantar feminino' ao sentido trágico aristotélico, quando afirma que:

> A ópera é assunto de mulheres. Não tem versão feminista, nem liberação. Exatamente o contrário: elas sofrem, elas gritam, elas morrem é a isso também que se chama cantar. Elas se expõem, decotadas até o estômago, molhadas de lágrimas, para os olhos daqueles que vêm deleitar-se com seus suplícios (CLÉMENT, 1993, p. 19).

Mesmo trazendo em boa parte de seus títulos nomes de mulheres, nomes femininos, a ópera não é uma linguagem artística que aponta para a equidade entre gêneros, não é feminista. E me pergunto se há alguma linguagem artística que seja essencialmente feminista? Mas nosso olhar para a ópera, para o teatro, para o circo, para a palhaçaria, pode ser crítico, pode ser uterino (no sentido de gerar espaços) e pode estar alinhado aos pensamentos feministas. Desde aí, tudo será assunto de mulheres. E de homens também.

Voltando a pensar sobre a nossa tragédia cantada, quando o gênero trágico é teorizado na Grécia por Aristóteles em sua glosada poética, as narrativas dramáticas sobre os acontecimentos ligados a histórias míticas, ações heróicas de cidadãos gregos, trazem uma noção de inexorabilidade, de inevitabilidade, de destino. A cena da chegada da trupe de comediantes trabalha com essa ideia de inexorabilidade quando Cânio alerta sobre o que de fato aconteceria se, na vida real, ele vivesse o que sua máscara cômica vive em cena. No mais, o destino trágico do herói é despertado pela *hybris*, uma transgressão fatal, por ele cometida. Pode ser por pura vaidade, orgulho, ou mesmo pela descrença no próprio panteão, a transgressão de algum princípio social coletivo essencial para o sistema, qualquer um desses 'descomedimentos' pode implicar na morte trágica, ou em enredos trágicos minimamente. Para Aristóteles é através da empatia, ou da identificação, ao assistirmos a imitação encenada de histórias heroicas ou das tragédias gregas

que se dá o princípio pedagógico da tragédia. Ou seja, as tragédias querem nos ensinar algo. Seja na epopéia, de caráter mais poético ou lírico, seja na tragédia, de caráter essencialmente dramático; para Aristóteles, ambos suscitariam "a piedade e o terror e, através deles, se efetua uma verdadeira purgação desses dois tipos de sentimentos" (BORIE, ROUGEMONT&SCHERER, 1982). O termo cunhado para dar conta de todo esse processo psicológico de quem vivencia a obra artística, ou mais especificamente, a tragédia, é *katharsis*, ou, simplesmente catarse, em português.

As ideias vislumbradas por Aristóteles percorreram os séculos e foram trabalhadas, discutidas, retomadas, por uma série de teóricos, e de artistas de teatro, ao longo do tempo. E para a ópera, até que ponto e como a teoria aristotélica poderia ser aplicada? Clément, ao retomar e buscar apontar o encadeamento psicológico transgressivo da *hybris* aristotélica de algumas personagens líricas, recupera diversas fábulas femininas, cantadas em óperas, ao passo que termina por nos oferecer um brevíssimo resumo das mais célebres peças operísticas escritas ao longo de diferentes períodos estéticos da linguagem lírica:

> (...) para além da ideologia romântica, os laços da trama servem para prender as personagens e conduzí-las à morte por transgressão. Transgressões de regras familiares, políticas, dos jogos do poder sexual e autoritários. Eis tudo. Uma cigana ama quem ela quer e anda com contrabandistas: Carmen. Um mouro estrangeiro em Veneza casa-se com um a filha da laguna, loira demais, longe demais: Otello. Uma prostituta resolve viver um amor conjugal: La Traviata. Um infante de Espanha apaixona-se por sua sogra: Don Carlo. Um deus caolho busca incesto e poder absoluto: Wotan na Tetralogia. Uma cantora mata o chefe de polícia romana: Tosca. (...) É tudo. É essa encenação da morte que é feita para nós, para o nosso prazer, sem riscos (CLÉMENT, 1993, p. 18).

Relacionando-os à questão dos processos catárticos, a autora desenvolve uma das ideias mais interessantes de todo o texto, onde aponta que,

na ópera, diferentemente do teatro, vivemos uma empatia descompromissada, uma verdadeira "identificação sem riscos" (CLÉMENT, 1993, p18).

> Identificação sem riscos: trata-se "da música", portanto, o velho problema brechtniano do distanciamento fica relegado entre as brumas que dissimulam as verdades. Sem riscos: frequentemente não compreendemos as palavras, seja porque pertencem a outra língua, seja porque a técnica do canto as torna ininteligíveis. Sem riscos. Vamos fingir que não nos interessamos pela intriga, que não tem importância alguma. Então a gente se emociona sem motivo, que felicidade! Podemos atribuir essa dádiva a uma graça, à cantora. Ao prazer, ao milagre da ópera. Acima de tudo, é preciso não perder a noção de onde se está. Trata-se de disfarçar. Acabou, a gente vai embora. Lá fora faz frio: Foi um belo espetáculo (CLÉMENT, 1993, p18).

Essa ideia de "identificação sem riscos" é bastante intrigante, se pensarmos no encadeamento social, político, pessoal, que a identificação na tragédia de Aristóteles demandava, e tudo o mais que sua cadeia dramática criou. Toda a pedagogia da tragédia quando aplicada à ópera se desmancha um pouco, à medida que a identificação com as personagens femininas de uma ópera demandaria uma mínima reação no mundo real, e que nem sequer simbolicamente aconteceu. A identificação aristotélica se desmancha na bruma lírica. A tragédia dessas mulheres não conseguiu garantir um 'espaço de vida' real, social, político, simbólico para mulheres de seus períodos, senão um 'espaço de morte'. Então, em função do 'descomprometimento identitário' gerado pela música, pelo idioma, pelo canto, pela ópera em si, enfim, há anos assistimos inebriados ao feminicídio em cena de muitas heroínas, de muitas mulheres simbólicas. *Avis rara* elas morrem cantando, em pleno voo, no centro do palco, e em seguida levantam sorrindo para o aplauso final.

Entretanto, é óbvio que a cena na ópera tem um compromisso com o que é visto e/ou com a realidade palpável. Mais ainda, é obvio que a ópera enquanto linguagem artística, quer algo mais do que apenas o enleio, a fruição de quem asssite ao espetáculo, como toda obra de arte a ópera quer refletir sobre o mundo que a cerca. Contudo, algo passou alheio por muitos anos em relação ao feminicídio tão presente nos dramas líricos. Passou-se. Passa-se...

Tem se passado. E, recuperando a linha de raciocínio que reflete sobre a questão da ópera e da verossimilhança, do compromisso com o que é visto, mesmo em seu estilo realista/verista, a naturalidade da cena operística se opõe imediatamente à realidade, pois ninguém dialoga cantando cotidianamente, come cantando ou morre cantando. Assim, a ópera nos leva inevitavelmente a uma noção de que o que vemos em cena é fantasioso, é representação, e onde o conceito de 'identificação sem riscos' me parece bastante utilitário, pois acomoda uma série de sentimentos, pensamentos e sensações em relação às narrativas contadas, por exemplo. Ele nos aplaca de uma parte de todo esse terror, e dessa piedade. Segundo Saumell:

> A ópera, portanto, não funciona por meio da identificação aristotélica que caracteriza a literatura dramática tradicional, senão por meio do poder sedutor do discurso musical que ultrapassa a lógica narrativa. Por isso, podemos desfrutar de uma representação lírica, inclusive sem conhecer o fio condutor (SAUMELL, 2002, p. 77).

Certamente devido à parcela musical que compõe essencialmente o fenômeno lírico, somos levados, antes de tudo, a uma espécie de 'arrebatamento' - do ponto de vista dos processos psicológicos e de como essa linguagem artística nos impactaria. Talvez a ópera nos faça desfrutar de uma boa dose do *entusiasmus* grego, ou seja, de uma 'possessão momentânea', por um Deus ou Deusa que canta. Um arrebatamento pagão, de onde também obtemos o desejado prazer pós-catártico e de uma forma descompromissada, através de um processo de identificação diferente e sem riscos. A ópera, portanto, não é um processo pedagógico claro para a humanidade do ponto de vista aristotélico. Mas para as mulheres, ele é trágico e construiu simbolicamente e competentemente uma série de condutas e punições em torno do gênero feminino.

Todo o excesso que regularmente compõe o fenômeno operístico, a começar pelo uso da voz, combinado ao acompanhamento musical excessivo, uma orquestra, aliado a confluência de diversas artes aplicadas à cena, faz dela a "quintessência da nossa espetacularidade contemporânea" (SAUMELL, 2002, p 77). E nos leva justamente a experimentar esse entusiasmo lírico, que

suscito. Pulamos a identificação e somos catapultados ao entusiasmo. Sobre essa característica hiperbólica da ópera, e também em relação à sua encenação, "Talvez a ópera resista aos embates da racionalidade contemporânea exatamente porque ela expressa o excesso, da mesma forma que os mitos do início do milênio" (BLUNDI, 2005, p.39).

O estudioso nos diz que a função da ópera, nesse sentido, não é ser realista como a televisão ou o cinema. Assim como não é, portanto, função da ópera representar, mas evocar, corroborando com a ideia de identificação sem riscos, combinada ao efeito catártico entusiástico, pois "Na ópera, a emoção é o paradigma. Sua lógica é o excesso, sua meta é seduzir através do corpo que canta e expressa o seu íntimo" (BLUNDI, 2005, p. 20). E que corpo feminino que canta é esse, senão o de uma mulher que geralmente vai morrer em cena?

Essas são algumas das questões que circundam o universo de Nedda. E da exegese de Nedda que a condenou à morte. E me pergunto finalmente qual foi a excesso, a *hybris* que condenou Nedda à morte? Nedda escolheu querer voar como os passarinhos que antecedem e atravessam sua principal ária. *Avis rara*, Nedda quer se lançar para fora da situação de opressão que vive. No início da ária não sabemos que Nedda se encontraria com Silvio, seu par romântico, então, ela está só. No começo da ária ela fala apenas do medo que tem de Cânio, e admira a liberdade e força dos passarinhos. De modo simbólico fala em ser livre. Mais à frente, analisaremos esta ária com mais calma.

Mas, em *Non, Pagliaccio no son*, há um momento na ária em que Cânio fala:

> Não, Pagliaccio não sou; se o rosto estiver pálido, branco, é de vergonha, e de desejo de vingança! O homem defende seu direito, e o coração ensangüentado quer que o sangue lave a vergonha, ó maldita!... Não, Pagliaccio não sou! ... Sou aquele que te tirou impassível da órfandade, da rua, quase morta de fome, e um nome te ofereci e um amor que era febre e loucura!... (cai como que desabando na cadeira (LEONCAVALLO, 1935, p.37, tradução nossa)[52].

[52]No, Pagliaccio non son; se il viso è pallido è di vergogna, e smania di vendetta! L'uom riprende i suoi dritti, e il cor che sanguina vuol sangue a lavar l'onta, o maledetta!... No, Pagliaccio non son!... Son quei che stolido ti raccol se

Este é um trecho da ária e recitativo que Cânio canta, murmurra e grita, poucos instantes antes de esfaquear Nedda e Sílvio[53], nela ele faz de tudo para descobrir o nome do 'amante' de Nedda. Ele quer saber quem a possui, e nela, na ária, Cânio literalmente se desmascara, seja no sentido de dizer exatamente o que pretende fazer: assassinar Nedda e o amante; seja porque o texto é esse mesmo: não, palhaço não sou. Revela-se enquanto homem inconformado, possessivo, enlouquecido. Também revela em que circunstâncias, segundo ele, conheceu Nedda. Na rua, quase morta de fome. E que lhe deu um nome, lhe concedeu o pertencimento a uma família, uma casa, um 'marido'. Na ópera não é claro se eles eram mesmo casados, ou só amasiados. E coloca Nedda num 'sem lugar' antes dele, ou num lugar de 'não lugar' e miséria. Mas talvez Nedda prefira a rua, queira a rua, mesmo com fome. Ou talvez Nedda já estivesse enamorada de Sílvio quando canta a 'ária dos passarinhos', ou talvez esteja apenas pensando sobre a liberdade. A referência à roupa de entrada de Nedda, 'entre a cigana e o acrobata', ampliam e abrem esse momento para outro patamar de entendimento sobre esta personagem. Eu prefiro acreditar que Nedda queria mesmo ser livre, livre antes de tudo, antes mesmo do amor que nos aprisiona libertando. Antes de Cânio, antes mesmo de Sílvio, e antes de Tônio - que também a assediava e a queria para si.

Assim, e inclusive por ter toda essa moldura cultural, simbólica e afetiva em torno da ópera, e também pelas características compositivas da linguagem operística como: o excesso, a intensidade emocional, aliados ao fenômeno cultural das divas, acabaram por aproximar a ópera de um público muito seleto, e que vai muito além do macho erudito clássico. Citando Saumell:

> têm aparecido recentemente ensaios que questionam as relações entre ópera e ideologia (o uso de óperas de Wagner pelo regime nazista, por exemplo), gênero e raça. Mas talvez, o melhor exemplo de politização da emoção operística foi produzido nas

---

orfanell in su la via quasi morta di fame, e un nome offriati ed um amor ch'era febbre e follìa!...(cade come affranto sulla seggiola).

[53]Para ver essa cena na íntegra, com Pavarroti, acesse https://www.youtube.com/watch?v=i__XsGDYpb0

> releituras homossexuais, gay e lésbica, nos anos noventa do século XX e no âmbito anglo-saxão (SAUMELL, 2012, p.78).

A autora está chamando a atenção para autores como Wayne Koestenbaum[54] e Sam Abel[55], que relacionaram ópera e sexualidade na virada do século XX, não no sentido biológico, mas jogando com o desejo, o fetichismo e a construção de identidade social e política que se impuseram por proximidades a comunidade homossexual incorporada à ópera. Em resumo, para os autores acima citados, a comunidade *gay* passa a se identificar de uma forma muito especial com a linguagem operística, sobretudo suas divas e personagens femininas. As encenações de David Pountney[56] ficaram mundialmente conhecidas por suas versões *gays* militantes, em especial, as versões que realizou junto à Welsh National Oper e à montagem de The Fairy Queen (Henry Purcell), em 1995.

Junto a esse tipo de encenações há a verdadeira fascinação que a soprano Maria Callas, entre outras divas líricas, exerce sobre este coletivo. Sem dúvida, Maria Callas surge como um ícone aglutinador de muitos temas; seja pelas personagens que interpretou e imortalizou-se através delas, seja pela sua tragédia pessoal, ou pelo capital sexual que acumulou enquanto diva lírica. Callas não só interpretou papéis líricos, ela viveu a ópera. Maria Callas viveu o próximo excesso, em cena e fora dela. Pelos elementos emotivos e excessivos da vida da artista, e da própria linguagem que abraçou o público homossexual e *queer*[57] se identificou perfeitamente com ela. Mas com alguns riscos... Entre tantos personagens que cantou, Maria Callas encenou a personagem Nedda, de

---

[54] Wayne Koestenbaum publicou em 1993 o livro: *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* onde explora a relação do público gay com as divas lírica. Para mais: https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-decline-of-opera-queens-and-the-rise-of-gay-opera

[55] Sam Abel publicou em 2006 o livro: Opera In The Flesh: Sexuality In Operatic Performance (Queer Critique), onde explora conexões entre ópera, gênero e sexualidade.

[56] Veja mais em: https://www.spectator.co.uk/2016/05/this-new-opera-had-the-audience-in-tears/

[57] *Queer* é um termo muito em voga na atualidade. Ele tem sido utilizado não só para designar uma série de 'desvios' da binaridade identitária como todo espectro pós-identitário contemporâneo, numa expectativa de tentar agrupá-los. Frequentemente se alinha à sigla e às discussões LGBTs, e demais discursões sobre o atravessamento entre: identidade, gênero, e orientação sexual. Mais do que isso, *queer* também pode ser visto como uma teoria que parte da ambiguidade e a insurgência.

Pagliacci, em 1954. Mas não foi a interpretação dessa personagem que a imortalizou, foram outras heroínas, personagens-título, que a imortalizaram como Tosca e Turandot - óperas escritas por Giacomo Puccini, e Norma - ópera escrita por Vicenzo Bellini. E ainda teve Medea, e numa versão cinematográfica dirigida por Pier Paolo Pasolini. Maravilhosa. Mas Maria Calllas também desempenhou o papel de Nedda. Mas, de certa forma, Callas foi a mulher transgressora que se mata no terceiro ato em vida real.

Essa conjuntura filosófica, profissional e estética criou o que se tem chamado hoje por *Opera Queen*. Para Saumell:

> É relevante a relação entre os adeptos da Opera Queen e as divas. Devem escolher uma entre todas, admirá-la e venerá-la. (...) Mas, entre todas elas, destaca-se, sem dúvida, o nome de Maria Callas. Koestenbaum lhe dedica um capítulo de seu livro, valorizando a revolução que ela provocou em uma prática de interpretação da ópera, aproximando-se da emotividade das heroínas incríveis de Bellini e Donizetti (SAUMELL, 2012, p.79).

Essa citação relaciona a ópera ao contexto *queer* a partir do envolvimento do universo *drag* com o mesmo, ou ainda do contexto profissional de algumas transformistas que utilizam o repertório lírico como tema de fundo para suas obras artísticas. E apresenta Callas como arauto da *Opera Queen*. Certamente há muitas questões que relacionam sexualidade e gênero, na ópera, tornando-os temas verdadeiramente relevantes e muito rizomáticos.

Contudo, para Saumell a emoção, ou ainda, o excesso emocional que a ópera evoca, é um de seus elementos compositivos mais importantes. Assim, essa hiperbolia, esse exagero, ou ainda, o que quero chamar de 'arrebatamento lírico', certamente, cativou o coletivo homossexual, mas também todo o universo que envolve sexo e gênero, e que a ópera, de uma maneira muito própria, vem trazendo no seu contexto nos dias de hoje (SAUMELL, 2012). Talvez, e exatamente pelas características hiperbólicas da ópera, ela tenha despertado o interesse atual de diretores e encenadores contemporâneos de teatro como: Bob Wilson, Peter Grenway, Patrice Chéreau, Robert Lépage, Peter Brook, e até mesmo a *La Fura Del Baus,* por exemplo.

Esse excesso pode ser tremendamente libertador, sobretudo sob o ponto de vista da encenação de uma ópera hoje.

De toda forma, o excesso polifônico e emocional, e o anacronismo com o qual a ópera trabalha, através da identificação sem riscos e do arrebatamento lírico, geram uma sensação de pertencimento controverso, que ainda hoje nos encanta na ópera, enquanto espectação. Não sabemos exatamente o que é que estamos vendo, mas seguimos como que hipnotizados, capturados pelo fenômeno operístico e por essas mulheres, símbolos que são de uma transformação social, estética e ética profunda. E que vem cantando e encenando sua morte trágica aravés dos séculos.

A ária, *Vesti La Giubba*, traduzida literalmente como 'veste a máscara', é tão bonita, musicalmente falando, que a gente nem se toca e esquece o pano de fundo feminicida que está sendo planejado, e soluça junto com Cânio. Chora com ele. Verte lágrimas. Mas para Nedda o final será inevitavelmente trágico, no sentido de implicar na morte. E inclusive aguardamos ansiosamente por este momento, o suspiro final dela, onde a identificação sem riscos fica evidente e se mostra em todo o seu lirismo.

Puxando o fio por outro lado, por outra ponta, a dramaturgia circense tradicional, e aqui estou me reportando mais especificamente aos circo de lona brasileiros, eminentemente familiares e itinerantes, e também mais antigos, e que prescindem de Aristóteles pois que edificaram outra dramaturgia, bem menos dramática, mas que alcança a catarse através de outros movimentos emotivos e emocionais. Em geral, a dramaturgia dos espetáculos desses circos não estão baseadas num drama, exatamente, no sentido do dramático, de se contar uma estória, mas na ideia de superação[58]. Nessa dramaturgia a sequência de superações de leis físicas e biológicas gera também uma catarse, e um alívio da tensão. Assim, a lógica dramática de muitos números circenses, sobretudo dos números de habilidades como: doma, uso de aparelhos ou objetos, uso do próprio corpo da/do circense em atividades acrobáticas, de equilíbrio, de força, e até mesmo de aparência (*freaks*), moram

[58] Excluindo-se obviamente as experiências de circo-teatro, e que se relacionam muito mais com o melodramático do que com o dramático, propriamente dito. E onde o trágico é levado ao exagero até que se torne cômico, por exemplo.

nessa ideia de superação, e da espetacularidade da superação, do extracotidiano, do extraordinário. A base do circo brasileiro como um todo bebeu nesse modelo de dramaturgia, e onde a palhaçaria dialoga com a superação e com a tensão promovidas pelos números de habilidade numa perspectiva de relaxamento, e de comicidade.

Mas, em sendo o 'circo tradicional', permeável, mutável, adaptável, poroso, no Brasil, ainda em relação à dramaturgia circense, nunca será demais lembar que produzimos formas circenses sensivelmente mais dramáticas, ou teatrais, como o circo-teatro[59] brasileiro, por exemplo, destacando à palhaçaria masculina brasileira nesse contexto de experimentação e de inovação. Para Daniela Pimenta, estudiosa do circo-teatro brasileiro, e das dramaturgias circenses:

> É fato que, assim como em outras regiões colonizadas, atividades circenses se fizeram presentes em nosso país desde as primeiras migrações, como malabarismo, acrobacias, pirofagia, contorcionismo, funambulismo, doma de animais e prestidigitação, sem, no entanto, a estruturação coletiva que viria, mais tarde, a caracterizar o circo. Tais atividades eram manifestas nas apresentações de artistas de rua; saltimbancos, ciganos, dançadores de ursos e até cantores-mágicos-vendedores de elixir, que se apresentavam isoladamente. A estruturação coletiva se fez presente no Brasil apenas no século XIX, a partir de cerca de 1830, fruto da ousadia de artistas empreendedores que cruzaram o oceano em busca de um novo mercado. (PIMENTA, 2010, p 30).

Nesse contexto:

> Os palhaços eram responsáveis por ajustar o espetáculo, dosando suas participações de forma a compor um programa de duração adequada. Isto significa que quanto menores as companhias, maior a necessidade de participação dos palhaços. (PIMENTA, 2010, p 31).

---

[59] O circo-teatro foi um gênero de teatro muito comum e de muito sucesso no Brasil durante todo o século XIX até meados da década de 1960. Para mais, consultar: Silva, Ermínia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese de Doutorado UNICAMP. Campinas, 2003 .

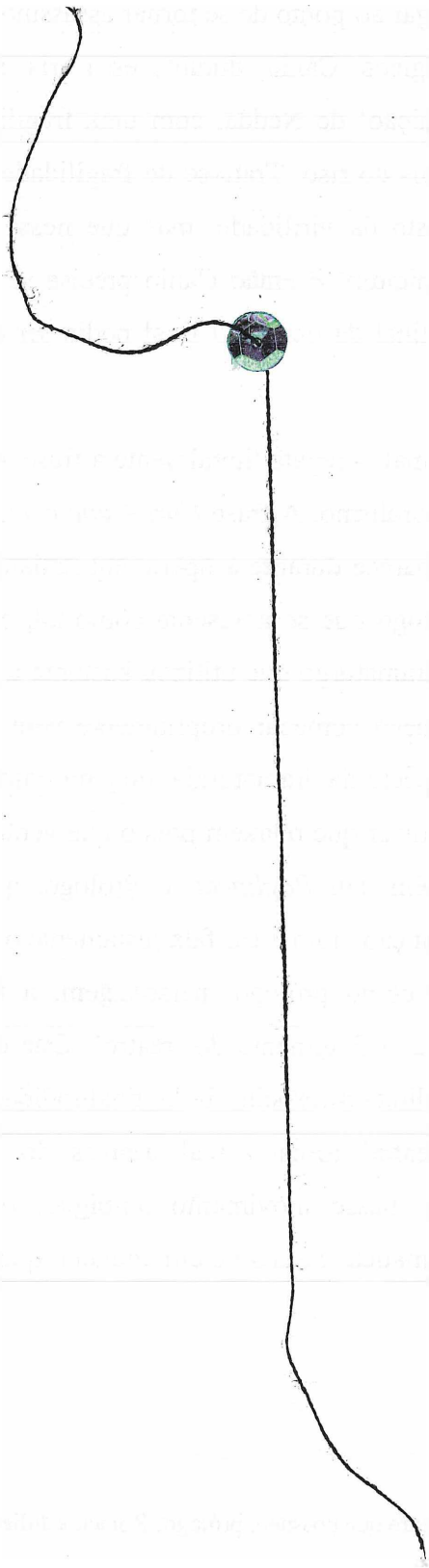
Então, na dramaturgia circense tradicional, e no Brasil, o palhaço vem para 'aliviar' o risco e a sensação de 'eminência da morte' que os números de habilidade, em geral, trazem. Nesse ambiente, a palhaçaria é um suspiro, um alívio. Mas a roda girou e hoje palhaças e palhaços desempenham outros papéis dentro e fora do picadeiro. A dramaturgia do circo também mudou. E o circo contemporâneo - ou o novo circo - é sensivelmente mais teatral, no sentido em que se apoia em multiplas dramaturgias: dramaturgia da luz, dramaturgia da encenação, e numa pegada mais dramática, mesmo ao se propor narrar uma história, mas ser contudo o circo-teatro. Entratanto, a ideia de superação não se apagou. Não se apagará, eu acho. O circo contemporâneo, mesmo todo polido de dramaturgias, ainda quer ver a superação acontecer no picadeiro. E seguindo essa tendência a palhaçaria pós-moderna radicalizou, em sua camada trágica e autopoética, a persistente ideia de superação. E tenta se reinventar através de dramaturgias próprias, e com a proposta de uma superação do ridículo, da ingenuidade, da fragilidade, da vulnerabilidade e da superação do relacional abdutivo. E a superação de si mesmo através da autoironia, é claro. Tanto para palhaças quanto para palhaços contemporâneos creio que a autoironia é o elemento essencial para a continuidade do trabalho com palhaçaria, sem a qual continuar seria um processo extremamente doloroso para o intérprete. A autoironia garante o riso libertador da/do intérprete/criador em direção a si mesmo, e em contato com a espectação ativa. Autoironia que faltou a Cânio, pois a sua personagem já não conseguia rir de si mesma, do seu ridículo, da sua fragilidade. Fragilidade que, desde aqui, se opõe a ideia de virilidade, mas que não se pode mais dizer que seja um adjetivo 'típico' feminino. E da vulnerabilidade como força.

A ária, *Vesti La Giubba*, do ponto de vista da palhaçaria, tem nesse contexto um lugar especial, pois colaborou e muito com a edificação da ideia de um palhaço que chora, e de que 'por traz do nariz vermelho' há um homem que chora. Ou uma humanidade que chora, melhor dizendo. A imagem da alegria, o palhaço, amasia-se com a da dor – no caso da dramaturgia aplicada a Cânio. E nos lembremos do imenso sucesso que a versão fonográfica dessa ária, com Caruso, teve. Mais de um milhão de pessoas ouviram um palhaço cantar e chorar até soluçar. E esse aspecto 'frágil' do palhaço ficou mais forte

do que o aspecto feminicida da obra lírica, em geral, apoiada por uma belíssima ária e todo um conjunto composicional musical, claro. Assim, do ponto de vista da palhaçaria, *Pagliacci* escancara a discussão sobre as fragilidades e as tristezas do ser humano, pois mesmo quando se é palhaço - e se trabalha com o riso, pode se chegar ao ponto de se tornar assassinos, loucos, insanos, solitários, dramáticos, trágicos. Cânio, durante essa aria expõe seu ridículo risível, sua dor face à 'traição' de Nedda, com uma fragilidade que quer nos comover. Não se trata mais do riso. Trata-se de fragilidade que aqui quero mostrar como o duplo oposto da virilidade, mas que nessa ópera se elabora enquanto vingança e feminicídio. E então Cânio precisa se reafirmar como homem matando Nedda ao final da obra... O final podia ser diferente? Sim... Talvez. E porque não?

Tônio - o 'barítono do mal' - repete literalmente a frase atribuída a Émile Zola, escritor e ícone do naturalismo. A frase *l'art é une tranche de vie* (a arte é uma fatia da vida). Ela aparece durante a ópera, em italiano, e já no prólogo da mesma. Aliás, um prólogo que se apresenta como tal, como uma personagem. Skakespeare foi um dramaturgo que utilizou bastante a estratégia do prólogo[60], que antes da encenação começar propriamente vem chamar a atenção do público sobre algum aspecto da dramaturgia, ou para contextualizar a história que será contada, e para dizer que relaxem pois o que verão em cena é apenas uma representação. Porém, em *Pagliacci,* o Prólogo, que aqui é personagem 'amasiado' com sua função dramática, fala justamente o contrário. Nas primeiras falas se apresenta como prólogo, personagem, a fim de se mostrar como máscara e escancarar o fingimento do 'teatro'. Esta escolha de Leoncavallo é uma crítica clara e direta a respeito da 'antinaturalidade', ou do 'mascaramento' do espetáculo teatral tornado real através do fenômeno artístico de sua época. Contudo, nesse movimento ambíguo, o Prólogo, personagem-máscara, e função dramática, é enfático em anunciar que o que vai

[60] Eis algumas obras escritas por Shakespeare que possuem prólogo: Romeu e Julieta, Henrique V, Henrique VIII, Hamlet.



acontecer em cena trata-se de um 'pedaço' de vida, de uma história real, e, ao mesmo tempo, de uma verdade inspirada, uma verdade cênica[61]. Diz:

> O autor buscou, em vez de fingir, mostrar um pedaço de vida. Sua única máxima é que o artista é um homem e que deve escrever para os homens. - E na verdade se inspirou[62] (LEONCAVALLO, 1935, p.05, tradução nossa).

Ao ler o trecho não consigo deixar de perguntar: e para as mulheres? Quem escreve para as mulheres? Mais uma vez o contexto linguístico, ao se referir a um homem, está se referindo a toda a humanidade? Na linguagem operística, em geral, homens tem escrito para mulheres, e sobre mulheres. Na palhaçaria, também... Tradicionalmente. Mas em ambas as linguagens mulheres têm colocado a mão na pena e se arriscado a desenvolver dramaturgias próprias. Às vezes adaptando obras, versionando, parodiando, às vezes, criando mesmo, a partir de seu contexto pessoal. Na ópera pode-se destacar o trabalho de Jocy de Oliveira, por exemplo, com uma dramaturgia escrita por uma mulher e sobre alguns aspectos que julga ser feminino. Na palhaçaria uma leva de palhaças e diretoras começa a explorar dramaturgias próprias, gerando muito mais do que riso, um riso crítico, ou um choro crítico, autoironico, enfim... Tem gerado outra dramaturgia. Dramaturgias.

Voltando a *Pagliacci*, sabe-se que essa ópera obteve grande êxito. E foi montada, diversas vezes, em cenários bastante veristas, e em versões grandiosas não tão veristas assim. *Pagliacci* tem até versões tipo *opera ballet*, feita pelo Ballet Bolshoi[63]. Os Simpsons, desenho norte-americano, usa um trecho dessa ópera[64]. A Coca-Cola, famosa empresa de refrigerantes, também usa uma trecho dessa ópera em uma de suas propagandas[65]. E ambas obras

---

[61]Referindo-me à ária do Prólogo: "Si puo?... Si puo?". Contado tradicionalmente por Tônio, mas que às vezes é cantado por um barítono diferente.

[62]No. L'autore ha cercatoinvecepingervi uno squarciodivita.Egliha per massima sol chel'artista è un uomo, e che per gliuomini scrivere ei deve. - Ed al vero ispiravasi.

[63] Na pesquisa encontrei duas montagens, uma de 1959, e outra de 1985. Para ver um trecho da montagem de 1959, vá para o link: https://www.youtube.com/watch?v=o6dWkmMiGKo. Para ver a montagem de 1985, vá para o link: https://www.youtube.com/watch?v=cVdHfWZyzME

[64] Para ver esse trecho do desenho vá para: https://www.youtube.com/watch?v=gyFygB7I_-A

[65] Para ver a propaganda visite: https://www.youtube.com/watch?v=xAUDHxDYMMo

artísticas usam justamente a ária mais conhecida da ópera, *Vesti la Giubba*, a aria do mascaramento/des-mascaramento.

Sobre o ponto de vista da encenação, mesmo o verismo, na ópera, traduz-se por uma grandiloquência cênica que beira o absurdo. Ainda que busque verossimilhança, ou melhor, uma teatralidade que parece realidade, a ópera retoma o excesso essencial de sua poética, podendo gerar uma espécie de 'realismo desmedido' na encenação verista. Para ter uma ideia do que é/foi o excesso cenotécnico em encenações operísticas, Edward Dent, pesquisador, professor e músico inglês, narra algumas façanhas elaboradas por outro compositor, que também era encenador, Richard Wagner. Wagner é um representante do período romântico na ópera, embora tenha criado um estilo próprio, é reconhecido por suas composições musicais bastante excessivas, dado o tamanho da orquestra para a qual escrevia, como também, e justamente pela capacidade vocal exigida de seus intérpretes cantores. Entretanto Wagner também ficou conhecido por sua ligação com a cena, em termos de cenários, da arquitetura teatral e da maquinaria teatral que pesquisou e desenvolveu. Dent nos conta, por exemplo, de quando Wagner precisou criar de uma cortina de vapor para a troca de cenário para que o personagem Alberich em O Anel dos Nibelungos sumisse em cena. Além de todo o maquinário no palco desenvolvido pelo próprio Wagner, o pesquisador revela que: "À instalação da aparelhagem no Convent Garden, em 1897, não se fez nenhuma dificuldade; o vapor foi a princípio fornecido por uma locomotiva estacionada em Floral Street" (DENT, 1965, p. 141), uma rua próxima ao teatro. A Wagner é implicada a criação da nuvem de fumaça, por exemplo, entre tantos outros maquinários

Em verdade, Wagner, buscando poder executar não só o que escrevia musicalmente, mas também imaginava cenicamente, construiu um teatro para si, em Bayreuth, na Baviera alemã. Esse teatro é considerado como o 'templo da ópera' e vem sediando festivais operísticos voltados à execução exclusivamente das obras de Wagner. Além dessa parte prática e criativa, Wagner foi um dos primeiros compositores de ópera a desenvolver uma análise téorica sobre as relações entre ópera e drama, e publicou *Opera Und Drama,*

em 1851. É nesse livro que Wagner defende o uso do *Leitmotiv*[66] e do *Gesamtkunstwerk*, em português, traduzido como o conceito de 'obra de arte total'. O *Gesamtkunstwerk* é um conceito estético oriundo do romantismo alemão do século XIX e se refere à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas em uma única obra de arte. Wagner acreditava que, na antiga tragédia grega, esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. Assim como os compositores e artistas da *Camerata Fiorentina*. Desta feita, o compositor criticava o estado da ópera do seu tempo, em que toda ênfase era dada à música, em detrimento da qualidade do drama (WAGNER, 1851). E Wagner propôs uma série de pequenas e grandes reformulações dirigidas à cena lírica e à encenação - como exposto a respeito da nuvem de fumaça. Mas há outros exemplos. Foi Wagner que introduziu a aplicabilidade de um fosso para a orquestra e na construção de seu teatro em Bayreuth, deu grande importância a elementos que proporcionassem ao público uma total imersão no mundo da ópera - como o escurecimento do teatro, a inserção de efeitos sonoros, o rebaixamento da orquestra no fosso e o reposicionamento dos assentos para focar a atenção no palco. Esses dispositivos arquitetônicos e ambientais foram revolucionários na época e hoje ainda fazem parte da maioria das produções operísticas e teatrais, inclusive. A seu modo Wagner alterou a arquitetura teatral através de seu trabalho com a encenação e a composição de óperas.

Pouco consegui apurar sobre a encenação de estreia de *Pagliacci*, em 1892, infelizmente. Mas tenho estudado a obra e assistido a inúmeras encenações através de DVDs, nas ondas da *web* e mesmo ao vivo. Aliás, um dos principais mecanismos de consumo de montagens de óperas, e do universo da ópera, atualmente, além das récitas ao vivo, são filmes e DVDs de ópera. O DVD de ópera nem sempre é um filme, no sentido da linguagem cinematográfica, mas também não são meros registros em áudio e vídeo do espetáculo lírico, com uma câmera parada, e pronto. Há muitas produções elaboradíssimas.

---

[66] *Leitmotiv*. A tradução simplificada do termo é algo como motivo condutor, que consiste no uso de um ou mais temas musicais que se repetem sempre que se encena uma passagem da ópera relacionada a uma personagem ou a um assunto. Esse recurso nasce na ópera mas que hoje em dia é muito utilizado no cinema e em novelas, por exemplo.

O Metropolitan Opera House, por exemplo, tem uma renda fabulosa com a venda dos DVDs de seus espetáculos, que com as facilidades do *e-comerce* estão disponíveis a qualquer 'operomaníaco' com um cartão de crédito. Algo como faz o Cirque du Soleil, já trazendo o tema da indústria cultural. Hoje, o MET – Metropolitan Opera House - tem um programa de exibição de seus espetáculos nos cinemas de todo mundo, que é outra ação massiva de propagação de suas produções. E, falando em cinema, um caso em especial chama a atenção durante a pesquisa e na história da direção de óperas num tempo mais próximo ao nosso. É o de Gianfranco Corsi, mais conhecido como Franco Zeffirelli[67]. Nascido em Florença, o berço da ópera, em1923, ele é um famoso cineasta italiano. Também foi cenógrafo e diretor de teatro, tendo alcançado o sucesso nos anos cinquenta, montando óperas. Zeffirelli é um dos mais famosos diretores de ópera de todo o mundo. No estudo da obra *Pagliacci,* utilizar-se-á como fonte para a comparação entre encenações dois DVDs que têm a direção de Zeffirelli. Por ordem cronológica: no primeiro DVD (1981) do MET – Metropolitan Opera House vê-se Cânio feito por Plácido Domingo, no segundo DVD (1994), do Deutsche Grammophone, temos Luciano Pavarotti no supracitado papel. A composição do trio é feita pelos mesmos cantores. Teresa Stratas, no papel de Nedda, e Juan Pons no papel de Tônio. Tanto os DVDs quanto os espetáculos teatrais são dirigidos por Zeffirelli. Os regentes são diferentes, e as orquestras e os coros também pertencem a casas de ópera diferentes. Já o terceiro DVD (2007), é da Opus Arte, e traz o tenor Vladimir Galouzine como Cânio, a soprano María Bayo como Nedda, e o baixo Carlo Guelfi como Tônio. A 'direção de palco' é de Giancarlo del Monaco.

---

[67]Zeffirelli estudou arquitetura em Florença e integrou um grupo de teatro. Depois da guerra mudou-se para Roma onde foi assistente de grandes diretores como Antonioni, De Sica, Rossellini e Visconti. A partir dos anos 1950 encenou espetáculos como "L'Italiana in Algeri", de Rossini, e dirigiu estrelas como Maria Callas. Após "La Bohème", de Puccini, Zeffirelli voltou a se dedicar ao cinema e fez "A megera domada" (1967) com Richard Burton e Elizabeth Taylor. No ano seguinte fez "Romeu e Julieta" (1968) e ganhou o Oscar como melhor diretor e um lugar na história do cinema por ser o primeiro a usar dois adolescentes reais (Olívia Hussey e Leonard Whiting) para mostrar os amantes de Shakespeare. O filme marcou época. Seus filmes seguintes foram "Irmão Sol, Irmã Lua" (1973), "Jesus de Nazaré" (minissérie produzida para a televisão, de 1977) e "O Campeão" (1979), com John Voight. Na década de 1980, Zeffirelli voltou-se às óperas "La traviata" (1982), pela qual foi indicado ao Oscar de Melhor Direção de Arte; e "Otello" (1986), ambas de Verdi e protagonizadas por Plácido Domingo. Em 2001, com o filme "Callas Forever", homenageou a diva nos 25 anos de sua morte.

1.3 + Brevíssima análise de DVDs de montagens. O desmacaramento como potência trágica.

Grosso modo, identifico que as montagens de Zeffirelli (1981 e 1994) têm no seu cenário uma execução mais realista e tradicional, dentro do excessivo da encenação operística. E são de um 'realismo' tão poético que chegamos a sentir 'saudade de um tempo que a gente não viveu'. Isso é o verismo. E esse realismo lírico está exposto, sobretudo, nos cenários, figurinos e demais materiais de cena. Está exposto na visualidade da cena e no tratamento dado ao coro, com movimentações e figurinos bastante convencionais, limpos, diretos. Já a montagem de Giancarlo (2007) quer se aproximar mais de nossos dias e traz outra visualidade, ainda mais limpa. Entretanto, há uma notável diferença entre os três DVDs, que mora na qualidade cinematográfica das produções dos DVDs Zeffirelli, na poética da imagem e dos enquadramentos. São como filmes mesmo, sobretudo a montagem de 1981, com Placido Domingo. E seria bobagem não tocar nesse ponto. Mas, como aqui os DVDs surgem apenas como fonte de pesquisa sobre as montagens, concentro-me em analisar as encenações, as 'direções de cena', os 'pontos de vistas dos diretores', e as 'performances cênicas' dos intérpretes expostas nos DVDs.

Seguindo com uma brevíssima análise das três encenações da mesma ópera, na cena de entrada da trupe Zeffirelli, na montagem italiana (1981), com Placido Domingo[68], colocam-se em cena bicicletas, vendedores de balões e bandeirinhas, e até um fotógrafo tipo lambe-lambe com uma daquelas máquinas - tipo câmera escura com *flash* de pólvora, para 'acentuar' o 'realismo' de sua proposta de encenação de uma feira/festa na Calábria. A trupe chega num caminhãozinho, daqueles com a carroceria aberta, mas com uma cobertura de madeira que pretende ser um mínimo palco – como se fosse um teatro ambulante sobre rodas, mas adaptado à carroceria de um caminhão. Tônio vem à frente do carro, quase no capô, exposto e fantasiado de palhaço com o surdão na mão. Cânio e Nedda são revelados quando uma cortina desse

[68] Para ver essa cena com Plácido Domingo (minutagem: a contar do 7'30''), vá para: https://www.youtube.com/watch?v=Mw-j74-55Cs.

teatro adaptado na carroceria do caminhão cai, e não estão maquiados de seus personagens típicos.

Em sua segunda versão, a norte-americana, com Pavarotti[69], a chegada da trupe apresenta a mesma preocupação em termos do 'realismo verista' que Zeffirelli quer expressar, e, em ambas temos a entrada em cena de circenses profissionais que cospem fogo, fazem números acrobáticos, dão saltos, enfim. A dimensão da feira e dos vendedores está bem menor na encenação de 1994, mas chama a atenção um par de crianças acrobatas. Um menino e uma menina. Nessa cena da entrada e da chegada da trupe na cidade, na montagem com Pavarotti, temos um homem que puxa um burro com Beppe montado no animal e fantasiado de Arlequim. O burro puxa ainda uma charrete, cuja cobertura em lona vem grafada da propaganda da trupe, onde se lê '*I Pagliaccio*'[70] em letras grandes. Tônio está vestido a caráter e posicionado no início do vagão/charrete. Quando a cobertura de lona cai, surgem Nedda e Cânio - que nesta montagem também não estão fantasiados ou vestidos de suas máscaras cômicas. Chegam ambos como pessoas e como 'casal'.

As duas cenas da chegada da trupe remetem a uma parada circense[71], embora a ópera trate de uma companhia de *commedia dell'arte*. Não consegui apurar se na *commedia dell'arte* essa estratégia de desfile era utilizada, ou como era utilizada, mas sei que tinham carroças (palcos móveis) e que viajavam de uma cidade para outra. E recorro então a imagens dos saltimbancos, ou de um cortejo de saltimbancos. No entanto os saltimbancos e os atores da *commedia dell'arte* eram o mesmo grupo? Segundo Margot Berthold, estudiosa de história do teatro, em seu livro enciclopédico, a História Mundial do Teatro:

> Quando o conceito de *Commedia dell''arte* surgiu na Itália no começo do século XVI, inicialmente significava não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *commedia erudita*. Os atores *dell'arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte: a do teatro. Foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros atores profissionais.

---

[69] Não consegui um link direto para essa cena.
[70] Os palhaços.
[71] 'Parada circense' é um desfile onde os artistas de um determinado circo, para chamar público, exibem um pouco de suas habilidades extracotidianas para propagandear seus espetáculos. Funciona como uma espécie de cortejo.

> Tiveram por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Camaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas (BERTHOLD, 2001, p.353).

E mais a frente:

> A fixação de tipos pelo dialeto tornou- se traço característico da *Commedia dell'arte.* O contraste da linguagem, *status,* sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas assegurava o efeito cômico. A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. (...) Agora entravam na *Commedia dell'arte* como *lazzi,* ou seja, truques pré-armados ou repertório de tramas. Os *lazzi* adquiriram uma função dramatúrgica e tornaram-se as principais atrações de determinados atores (BERTHOLD, 2001, p.353).

Os *lazzi* são o que chamamos hoje de *gags*. Podendo ser pantominas, mimos, ou mesmo diálogos. Em relação à fixação de tipos, mais do que os dialetos para nós que não falamos italiano, as máscaras-tipo, os personagens-tipo são muito mais relevantes. O efeito cômico, ou a dramaturgia cômica desses personagens típicos nos chegou através das máscaras corporais e físicas que dizem de sua condição social, ou de seus comportamentos sociais fixos. E em relação a uma diferenciação entre esses grupos, Margot Berthold dedica um capítulo somente para falar dos atores ambulantes. Para a pesquisadora:

> Na primeira metade do século XVII, enquanto no além-Pireneus o drama barroco espanhol florescia, a França contribuía com a grande era da *tragédie classique* e a *Commedia dell'arte* encontrava portas abertas em todos os lugares, a Europa central era atormentada pela Guerra do Trinta Anos. Como sempre e em qualquer parte, bufões e atores ambulantes seguiam na retaguarda dos corpos do exército. Onde quer que houvesse luta ou onde a

> batalha estivesse encerrada, eles podiam estar certos de serem bem -vindos, fosse sob a bandeira imperial (católica) ou a sueca (protestante), na corte ou nas cidades, na praça do mercado, nasfeiras e nas estalagens dos vilarejos. Os atores ambulantes eram capazes de lançar pontes entre países cujos governantes estavam em guerra.
>
> Via Dinamarca e Holanda, os comediantes ingleses haviam perambulado até bem ao Sul, como a Saxônia e Hesse, por volta do final do século XVI. A intensa competição em seu próprio país, e mais ainda, os volúveis favores da rainha Elizabeth, que podia ora promulgar proibições, ora distribuir privilégios obrigaram muitos grupos profissionais ingleses a emigrar. Cartas de recomendação de uma corte a outra facilitaram sua trajetória através do Continente. Eles eram aplaudidos em todosos lugares. Em breve, passaram a aceitar atores locais em seus conjuntos, adotando a língua local e assim exercendo influência permanente sobre o teatro dos Países Baixos, Dinamarca e especialmente da Alemanha. (BERTHOLD, 2001, p.374-375).

Mais a frente diz:

> Se alguém fosse traçar os itinerários dos comediantes ingleses e holandeses, dos atores da *Commedia dell 'arte* e seus companheiros, dos *burattini* com suas tendas de marionetes, e, enfim, das inúmeras companhias itinerantes da Europa central, faria um mapa inextricavelmente confuso e marcado por linhas cruzadas. Os nomes dos diretores de companhias conhecidos abarcam um século inteiro da história do teatro europeu, do Barroco e do Iluminismo até a fundação dos teatros nacionais.
>
> Rivalizavam por causa dos favores de príncipes e magistrados, das melhores peças e datas mais favoráveis, e dos serviços de atores de mais sucesso, e velavam para que o teatro não se cobrisse de ferrugem. As *troupes* ambulantes abriram a Europa para o teatro mundial (BERTHOLD, 2001, p.377).

As citações de Margot fazem pensar que saltimbancos, presdigitadores, bonequeiros e companhias de *commedia dell'arte* não eram exatamente as mesmas coisas. Eram artistas ambulantes, mas grupos com 'habilidades' cênicas diferentes, que contaminavam, trocavam, amasiavam-se e

se encontravam em encruzilhadas pela Europa central. Provavelmente dividiam estratégias de ocupação e de trânsito. Então, às vezes, a leitura do grupo ao qual se refere Leoncavallo em sua obra *Pagliacci* amasia atores de *commedia dell'arte* a atores ambulantes, saltimbancos num piscar de olhos, e assim temos uma parada circense num contexto de 'trupe de comediantes *dell'arte*'. A representação da cena da chegada da trupe expõe muito bem isso, esse amasiamento, essa contaminação. Mais do que uma cena realista exatamente, essa é a cena de um imaginário. E acho que todo o verismo está sedimentado nesse tipo de 'realidade saudosa', a 'realidade de um imaginário', e a presença eminente da música nos exortando mesmo a outro tipo de realismo e realidade cênica.

Evidentemente, e historicamente, o circo moderno herda muito da *commedia dell'arte* e dos grupos de bufões e saltimbancos, não há dúvida. Talvez por isso e nas várias encenações que vi, além dessas duas de Zefirrelli, a cena da chegada da trupe na cidade é feita desta maneira, como uma parada circense mesclada a um cortejo de saltimbancos.

Também não consegui apurar se Astley, ou Hughes, dentro das estratégias que criaram usavam a parada circense para chamar o público para a sessão do espetáculo, ou algo do gênero. Ou talvez utilizassem o cortejo no encerramento do espetáculo, como o desfile final que alguns circos modernos mais tradicionais ainda fazem.

Assim, essas duas encenações de Zefirelli me falam, através da cena da entrada da trupe, de todo um processo de encontro/desencontro entre esses dois grupos diferentes, mas não exatamente distintos, numa encruzilhada que os enlaça, e os aproxima, e, porque não dizer, os 'encavala'. E essa sensação de 'encavalamento' e de encruzilhada me fortalece na visão de Nedda como uma palhaça, mas só que de outro tempo histórico.

Apresento a seguir a descrição retirada do libreto de Leoncavallo para essa entrada, que, em geral, vem depois do prólogo, e quase sempre é 'ilustrada' pela música de abertura do espetáculo onde o tema, o *leitmotiv,* de *Vesti la Giubba* surge bem destacado na composição musical. Cumpre ainda dizer que no libreto há uma boa descrição do cenário, mas na partitura há apenas essa rápida descrição. Trago contudo, a descrição do libreto:

> Desde a tela (do fundo do cenário) se ouve o toque de uma trombeta desafinada que se alterna com de sons de um tambor junto com gargalhadas, gritos alegres, assobios e vozes que vem vindo. - Atraídos pelo som e pelo barulho os camponeses, de ambos os sexos, vestidos como que para uma festa lotam a avenida, enquanto Tonio, o idiota, olha para a rua à esquerda e, entediado pela multidão que chega em torno dele, deita-se na frente do teatro. São três horas depois do meio-dia, o sol de agosto brilha intensamente[72] (LEONCAVALLO, 1898, p 8, tradução nossa).

Mais a frente:

> Entra uma pitoresca carroça pintada de várias cores e puxada por um burro que Beppe, vestido de Arlequin, traz pela mão enquanto espanta um monte de meninos. Nedda está deitada na parte dianteira da carroça com uma roupa entre o cigano e o acrobata. Um grande tambor está apoiado atrás. Na parte traseira da carroça está Cânio de pé, vestido de *Pagliaccio*, segurando uma trombeta na mão direita e na esquerda, a baqueta do grande tambor. - Os camponeses e camponesas rodeam alegremente a carroça[73] (LEONCAVALLO, 1898, p 9).

As encenações que analiso extrapolam a descrição, e fazem dessa entrada uma verdadeira parada circense bem ao gosto norte-americano que consagrou esse tipo de cortejo circense. O personagem Tônio entra maquiado de palhaço nas duas encenações de Zeffirrelli. Porém Nedda e Cânio não entram maquiados em nenhuma das duas montagens de Zeffirelli. Nedda entra em cena com trajes 'entre a cigana e o acrobático' - como pede o libreto – e

---

[72] All'alzarsi dela tela si sentono squilli di tromba stonata alternantisi com dei colpi di cassa, ed insieme risate, grida allegre, fischi di monelli e vociare che vanno appressandosi. - Attirati dal suono e dal frastuono i contadini di ambo i sessi in abito da festa accorrono a frotte dal viale, mentre Tonio lo scemo va a guardare verso la strada a sinistra, poi, annoiato dalla folla che arriva, si sdraia dinanzi al teatro. Son tre ore dopo mezzogiorno, il sol d'agosto splende cocente.

[73] Arriva una pittoresca carretta di pinta a varii colori e tirata da un asino che Beppe, in abito da Arlecchino guida a mano camminando, mentre collo scudiscio allontana i ragazzi. Sulla carretta davanti è sdraiata Nedda in un costume tra la zingara e l'acrobata. Dientro ad ess è piazzata la gran cassa. Sul di dietro della carretta è Canio in piedi, in costume di Pagliaccio, tenendo nella destra una tromba e nella sinistra la mazza della gran cassa. - Il contadini e le contadine attorniano festosamente la carreta.

esse figurino de Nedda me abre a personagem para outras relações de pertencimento. Sobretudo em relação à Nedda ter uma ascendência cigana. Cânio, em ambas as montagens também tem certo ar cigano em seus figurinos, embora o libreto não fale disso.

Já na montagem espanhola de Giancarlo de Mônaco, o encenador traz uma proposta um pouco diferente no que diz respeito a essa entrada. Não vemos uma feira, e o coro é trabalhado como 'corpo de dança', numa coreografia coletiva. A trupe de comediantes entra com um caminhão em cena, um automóvel mesmo desses bem modernos, com um baú de metal que está coberto por uma lona verde com a imagem desenhada de um palhaço. Ninguém está maquiado e não há números circenses. Apenas Tônio se veste de uma maneira mais teatral. E talvez Nedda, que está vestida 'como um homem', de calças, paletó, suspensórios e boné, onde seu cabelo está escondido. Travestida. E há apenas o surdão como elemento minimalista e referencial a uma parada circense, e em cuja pele há a mesma impressão do desenho do palhaço estampado da lona do caminhão.

No segundo ato da montagem, Giancarlo, o encenador, usa o caminhão, que é bastante grande, como palco para a cena *dell'arte*. O mesmo caminhão da entrada da trupe, só que aberto na lateral. Nas montagens de Zeffirreli as cenas *dell'arte* acontecem em palcos próprios, que não são os dos 'carros' da cena de entrada da trupe. Na montagem de 1994, com Pavarotti, vê-se um tablado de madeira montado à direta do palco (como no libreto). Na mudança de cenário com as cortinas fechadas, o tablado ganha uma empanada e alguns objetos de cena: uma mesa trucada na qual Nedda realiza uma *gag*, uma sequência *lazzi*, quando já vestida como Colombina, duas cadeiras e louças para o jantar. Na montagem de 1981, o tablado está à esquerda do palco, e no retorno para o Ato II, ele ganha não uma empanada senão todo o sistema de espelhos rotacionais por onde entram e saem palhaços, e que foi utilizado na cena do Prólogo dessa mesma montagem de Zefirelli.

Na descrição do cenário feito por Leoncavallo, e que está na abertura dessa dissertação, há a presença de um 'teatro de feira' montado na base do palco desde o início da representação, visível logo após a abertura da

cortina utilizada pelo Prólogo. As duas encenações de Zeffirelli fazem isso, embora os tablados troquem de lado, e recebam camadas, fundos diferentes.

É pouca coisa, apenas uma cena. Mas é muita coisa. De uma carroça puxada por um burro à mão, até uma parada circense com cuspidores de fogo, acrobatas e, por fim, um grande caminhão que entra acelerando em cena, no palco. Há uma diferença brutal no tratamento cenográfico e na própria encenação em si. Sem dúvida todas as encenações de *Pagliacci* serão 'atualizações' que partem dos 'pontos de vista' de seus diretores e demais artistas da cena. Mas são também cenas de um duelo entre verossimilhança e teatralidade travado na ópera. Como no próprio teatro, mas com outras dimensões, com outro tamanho, e outra perspectiva de teatralidade. E fica a sensação de que o verismo em cena, na ópera, do ponto de vista dos cenários e figurinos, é de um realismo tão excessivo que beira o sonho, e que foi e segue construindo no imaginário comum sobre ópera um registro cênico de uma monumentalidade teimosa, gigantesca. Por isso, em geral, quando vamos à ópera, além de esperarmos ouvir cantoras e cantores sem microfones romperem o espaço que nos separa a plenos pulmões esperamos ver grandes cenários, muitos figurinos, uma exegese cênica-teatral.

Outros pontos chamam a atenção nessa brevíssima análise comparativa, e agora me concentro um pouco mais na personagem de Nedda. Ainda me referindo à cena da entrada da trupe de comediante, na montagem espanhola de Giancarlo, ela entra vestida com se fosse um homem, de terno, suspensório, calça. Só em sua primeira ária[74] Nedda tira a roupa que a masculiniza e vemos seus contornos femininos. Em Zeffirelli ela entra com um figurino que a aproxima mesmo ao de uma cigana em posição a vestimenta de que uma acrobata utilizaria no picadeiro. Outro ponto interessante é que na montagem de Zeffirelli, de 1984, com Placido Domingo, Nedda ganha uma cena só sua para se maquiar também. A cena, que não está prevista no libreto, acontece durante a introdução ao Ato II, onde há uma curta composição orquestral, e que, em geral, acontece com as cortinas fechadas uma vez que essa introdução é tradicionalmente usada para a troca de cenários. Mas Zeffirelli nos presenteia com uma cena onde Nedda se maquia enquanto pensa

[74]Refero-me a ária Ato I "Qual fiamma ave anel guardo" – cantada por Nedda.

em sua vida. Tal qual Cânio, que acabou de cantar *Vesti La Giubba*. A sequência de cenas, do ponto de vista de Nedda é: entrada da trupe, ária de Cânio sobre infidelidade, cena do assédio de Tônio - onde Nedda se defende com um chicote, machucando e ofendendo Tônio e livrando-se de um possível estupro, no que ele promete se vingar -, depois vem a ária dos passarinhos e o dueto amoroso com Silvio - onde eles planejam fugir, com direito a um quase 'flagra' de Cânio arquitetado por Tônio. E então ela entra para se maquiar, como Cânio, Tônio e todos os outros artistas, o público está chegando, e vem a ária *Vesti La Giubba,* que fecha o Ato I. Seguindo o roteiro, já de Colombina, Nedda é assediada por Pierrot (Beppe) com uma serenata, e por Taddeo (Tônio) novamente, até que chega Pagliaccio (Cânio), seu esposo na *commedia*. Essa cena de Nedda se maquiando é muito bela e tocante, e traz uma sensação de acolhimento, mas também de passividade, por parte dos outros componentes da trupe perante sua eminente fuga ou morte.

Já sobre a cena da *commedia dell'arte* propriamente dita, trata de uma possível traição de Colombina, de modo que a plateia não consegue discernir o que seria parte da encenação e o que seria Cânio furioso. E em seu momento de culminância Nedda é assassinada em cena, ainda durante a apresentação da *commedia dell'arte*, e que é onde temos o momento mais obviamente meta-teatral da obra. É a cena de uma representação dentro de outra, como em Hamlet, de Shakespeare. Nas versões de Zeffirelli, Nedda antes de morrer se despe um pouco da personagem, retirando apenas a peruca ao desfalecer. Na versão espanhola de Giancarlo, Nedda, antes de ser esfaqueada está quase totalmente despida de sua roupa de Colombina, e, do ponto de vista do figurino, morre enquanto mulher. Impossível não relacionar isso com sua entrada vestida com trajes masculinos no início dessa montagem com a direção de Giancarlo de Mônaco. Inevitável não pensar nessa jornada de figurinos, de aparências e de coberturas, e da travestilidade, ou mascaramento imputada a Nedda.

Sobre a reação de loucura, ira e fúria de Cânio no momento em que a mata, comparativamente, na montagem de Giancarlo, ela é muito mais violentado que nas montagens de Zeffirelli. Falando em violência e opressão, Tônio, para mim, é a personagem e o elo que sempre está reforçando o ciclo de

violência que move esta ópera. Ele, que cantou o papel de Prólogo em todas as três montagens[75], nas montagens de Zeffirelli, é Tônio que entrega a Cânio a arma que matará Nedda. E em todas as montagens de Zeffirelli, Tônio termina a ópera satisfeito e sorrindo. O diretor assim quer reforçar a áurea vingativa e invejosa do personagem Tônio, aproximando-o do personagem Iago, em Otello, de Shakespeare. Tônio se sente vitorioso e cumpre a vingança que prometeu nas cenas com Nedda - a da entrada dos artistas ambulantes e a do chicote.

Na versão espanhola dessa cena Tônio não entrega arma nenhuma e sai de cena pela plateia, cobrindo-se com um sobretudo, disfarçando-se. Ele 'não teve tempo' de tirar a maquiagem mas quer parecer sair como entrou: 'não personagem' advindo do meio da plateia, então cobre a rosto e buscando confundir-se talvez com a plateia.

As palavras finais da ópera no libreto saem da boca de Cânio, que fala a célebre frase: "*La commedia é finita*" (LEONCAVALLO, 1935, p. 40). O espetáculo acabou. Essa é uma frase para ser dita, e não cantada. E a ópera acaba com uma dramática orquestração que traz o motivo musical da abertura da ópera. Temos um *grand finale*. Nas montagens de Zeffirelli é Cânio quem diz essa frase - tal qual o libreto. Na montagem de Giancarlo é Tônio quem fala a frase final, e não Cânio, trocando o que estava escrito na partitura. Nessa montagem, o personagem do Prólogo, cantado pelo mesmo ator que faz por Tônio, entrou pela plateia, sem maquiagem, como se não fosse um ator, como se fosse 'da plateia', e não pela cortina, como ja foi exposto. O contraponto é evidente. De modo a corroborar com a pergunta: O que é real? O que é ficção nessa ópera? Em cena? Na plateia?

Para mim essas são as perguntas fundamentais da obra. Para mim, esse é o tema central dessa ópera, e não a violência, o assassinato de Nedda. Esta ópera, para mim, fala de realidade, mascaramento, sonho e posse.

Na encenação de Giancarlo tanto na entrada, como na saída, Tônio, que aparecer como homem e não como ator. E Nedda, antes de morrer, se 'desmarcara' quase que completamente, embora venha se revelando como mulher ao longo de toda a montagem.

---

[75] Em algumas montagens outro cantor faz o papel do Prólogo.

Seja em função das perguntas que a obra busca levantar, seja em função do tema 'mascaramento', 'desmascaramento' que as encenações dessa ópera têm trabalhado, temos um ponto de encontro destas montagens com uma das mais notáveis características do teatro contemporâneo, que é a presença do ator em cena não exatamente, ou apenas, como intérprete e/ou criador de uma personagem, mas ele próprio como elemento personagem e dramaturgia, espetacular desde a cena. Nessa metodologia teatral contemporânea, a personagem e a dramaturgia eventualmente se 'constroem' como fruto direto das experiências e vivências reais do próprio intérprete, sem uma máscara pré-escrita num roteiro teatral, ou num texto teatral. Eu poderia dizer que a personagem é o próprio intérprete, mas ficaria meio estranho para a palhaçaria, pois também poderia me ver como personagem, e não é bem isso o que sou. Ou somos? E no mais, para mim, palhaças, palhaços não são exatamente personagens. Ou são e somos todos personagens mesmo sem o uso de máscaras típicas, físicas?

Suely Rolnik, recuperando e utilizando-se de temas de Michel Foucault, radicaliza essa ideia da multiplicidade de mascaramentos na pós-modernidade, em suas múltiplas territorialidades, desterritorialidades, e num mundo de afetos incrivelmente fluidos, e da desagregação da realidade, das identidades, e das relações como um todo. A leitura da obra Cartografia Sentimental foi extremamente incômoda para mim, e, às vezes até desesperadora. Nessa obra Rolnik desfila uns cem números de máscaras de 'noivinhas' onde:.

> As máscaras – gestos, jeitos e trejeitos, procedimentos, figuras, expressões de rosto, palavras...- tornam-se obsoletas com uma rapidez incrível. A consequência disso é, por um lado, as pessoas se darem conta de que sua subjetividade é mutável, além de que é um efeito de um processo que as ultrapassasse: elas deixam de se conceber como unidades autônomas. Por outro lado, passam a ter que dedicar muito de seu tempo e de seu dinheiro a tentar administrar esse processo: mas conseguem se arrumar de um lado e, de outro, já se desarrumam completamente.
>
> Esse ritmo frenético de mudanças na vida das noivinhas fica bem evidente. O cartógrafo testemunha o quanto elas estão se desterritorrializando do lar, do ninho, da família. O primeiro sinal que ele nota é que as noivinhas estão mais na rua do que em casa.

> Mas logo ele percebe que a coisa vai bem mais longe: sua sexualidade está se desterritorializando da procriação. Suas amigas lhe falam de seus divórcios e de seus abortos (embora o aborto seja ilegal). Ele se dá conta de que tudo isso está destituindo o território materno de seu reinado exclusivo da "natureza" feminina e convulsionando inteiramente seus territórios amorosos. Um verdadeiro terremoto incubado, mas cujos sinais já se fazem sentir: as noivinhas perderam qualquer parâmetro (ROLNIK, 2016, p 87-88).

Essa desintegração da durabilidade das máscaras, ou ainda, a 'esquizofrenia' dos mascaramentos é uma das características pós-modernas mais complexas para mim na sociedade pós-industrial. Estratégias como o "depoimento pessoal'[76] - tão em voga em montagens teatrais contemporâneas[77] são dramaturgias recorrentes, e que trazem à cena histórias pessoais de seus intérpretes bem como as expões como 'máscaras pós-modernas' arraigadas em nós. Os 'à parte pessoais'[78], onde o ator declara 'suas' impressões sobre a 'máscara-personagem teatral previamente escrita por outro autor', também, são recorrentes, e são outra maneira de colocar o ator em cena, funcionando como uma espécie de 'depoimento pessoal' sobre a personagem teatral que se representa.

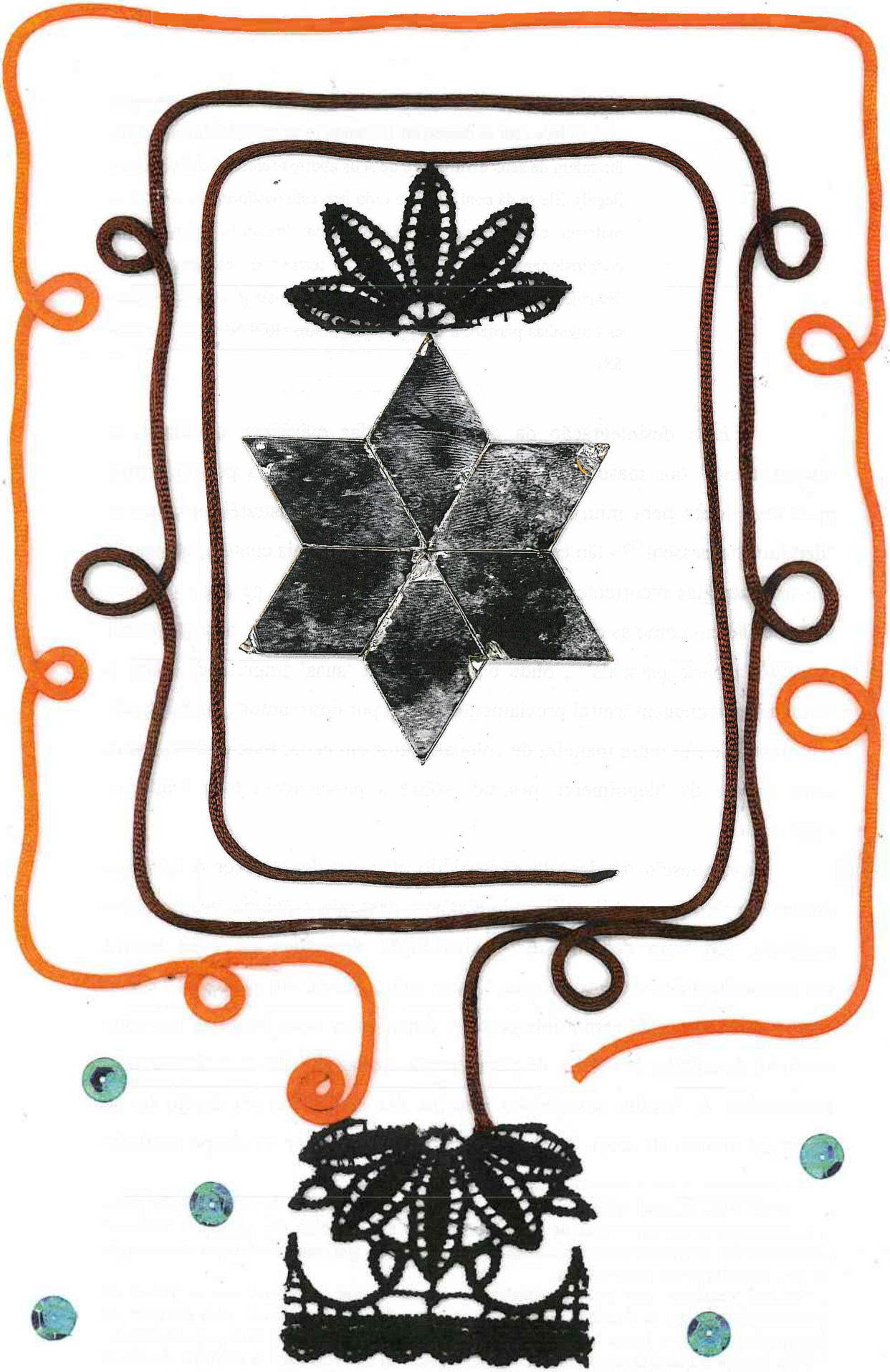
Essa questão do desvelo pessoal do ator, ou de oferecer o que vou chamar de 'épico pessoal', utilizando histórias pessoais, ou ainda, depoimentos pessoais, são uma das tônicas da revolução dramática da cena teatral contemporânea dos últimos tempos. O ator colocando-se em cena como corpo e memória corporal, como intérprete e tema, com suas histórias pessoais servindo de enredo, de drama, de dramaturgia. Nesse trabalho vou chamar esse movimento de 'intuito autopoético' porque diz respeito a um desejo de se enxergar através da cena, a partir da cena, onde o ator se despe vestindo

---

[76] Depoimento pessoal aqui enquanto a história pessoal recriada e delineada pelas especificidades técnicas/póeticas de cada processo de criação. Não são quaisquer 'estórias' contadas pelos intérpretes/atores/criadores, mas sim aquelas que compõem com a dramaturgia da obra que está sendo representada.

[77] Grupos brasileiros que recorrentemente fazem uso dessas estratégias são: o Teatro da Vertigem (SP), com as direções de Antônio Araújo, da Cia dos Atores. com direções de Enrique Diaz (RJ), e o Teatro do Concreto (DF), com direções de Francis Wilker, por exemplo.

[78] Para ilustrar o que falo segue um vídeo com um trecho do espetáculo A Gaivota, de Anton Tchekov, dirigida por Enrique Diaz, em 2007. No trecho vê-se a ideia de "à parte pessoal". Para assistir, vá para: https://www.youtube.com/watch?v=GipLT9KHD3o



mitologias pessoais. E quero destacar o quanto essa revolução na cena teatral é de ordem dramática e se apoia exclusivamente no ator, estando para além da visualidade da cena, dos cenários, figurinos, iluminação, da tecnologia material, e diz respeito diretamente a como o ator se coloca em cena junto com seu produto, e em sua *performance*, e em relação a um 'desmascaramento' perante a expectação cada vez mais ativada. E considerando-se que dentro do picadeiro a figura do palhaço é a mais maquiada do circo, na palhaçaria contemporânea o ator é a 'personagem' mais 'des-maquiada' da cena. Na perspectiva do novo circo, para além das revoluções em termos de aparelhos circenses e suas tecnologias, esta também parece ser uma das principais tônicas presentes nas abordagens palhacísticas na atualidade. Na palhaçaria de hoje[79], a palhaça, ou palhaço, vive, cria e se baseia em seu 'épico pessoal'. Sua pessoa é a fonte cômica, energética, motiva, e 'estórica' de sua atuação em conjunto e em relação com a espectação. Assim o ator/atriz se revela através de sua/seu palhaça/palhaço para uma espectação cada vez mais avivada, o que confere ao trabalho com palhaçaria uma perspectiva cada vez mais relacional da palhaça, e do palhaço, com a espectação.

E afinal, palhaçaria é mascaramento, desmascaramento, ou o quê? O processo composicional utilizado na palhaçaria contemporânea se aproxima muito da ideia de desmascaramento do intérprete em ação, em performance, seja na intenção composicional de uma 'outra figura de si', seu reflexo palhacístico e autopoético que se amasia com o 'desmascaramento' mutável, vivo, e em relação a 'resposta *continum*' da expectação *in vitta*. E como o desmascaramento total é improvável, impossível, elaborei essa ideia de a máscara palhacística seja um reflexo autopoético de si. Apenas um reflexo. Ao nos olharmos num espelho tocamos um 'você' que não é exatamente de verdade, mas é você, de verdade, multiplicado e meio-real. Já no espelho autopoético da palhaçaria contemporânea tocamos um reflexo, que é uma criatura espelhada, editada, estilizada, treinada, poetizada, reavivada, recriada, e recomposta de si mesmo, só que fantasticamente real, viva e mutável. Um despir-se que é um vestir-se de um si mesmo real e ao mesmo tempo fantasioso

[79] Deixando um pouco de fora os palhaços brincantes das manisfestções populares como a Folia de Reis, a Bumba-Meu-Boi e as Pastoris, por exemplo.

sobre si. E neste momento recorro a citações de Puccetti, para quem o "estado de *clown* seria o despir-se de seus próprios estereótipos" (PUCETTI, 1998). Ou ainda, a Carlos Simioni para quem:

> A técnica de clown faz com que o ator se revele. (...) Todo ser humano esconde aspectos de seu ser, para se proteger e para poder conviver na sociedade. O clown não esconde. E sua técnica é a de revelar (SIMIONI, 1998, p. 72).

Nesse sentido, entendo a palhaçaria, além de espelhamento, como desmascaramento autopoético, porque corrobora com a intenção de desvelo expressa em Pucetti, mas ainda é uma criação fantasiosa e artística que se veste mas que não mascara, senão busca revelar. Por isso desmascaramento embora, também, e infelizmente, seja forçada a corroborar com Rolnik, para quem, o desmascaramento total é improvável, impossível, irrealizável. E mesmo a sensação de epifania que esse desvelo tende a proporcionar ao intérprete e criador de uma máscara palhacística, ele é momentâneo e, sobretudo, relacional. Palhaças e palhaços, quando se revelam, o fazem em alteridade, em abdução, porque são levados a se revelar a partir do contato com o outro.

Continuando neste assunto trago a ária mais famosa dessa ópera, notadamente, é a ária *Vesti la Giubba*[80], onde Cânio, o 'marido' traído e o palhaço da cena *dell'arte,* preparam-se para o desfecho trágico da obra enquanto esforça-se para usar a máscara de palhaço – aquela que deveria sempre alegrar a plateia ao entrar em cena, mas que dessa vez... Bom, nessa cena Cânio se coloca enquanto homem que se fantasia, assumindo em público seu papel de ator, mas também prenunciando o papel de assassino mascarado. Nedda estará também vestida de Colombina, não à toa, e será assassinada em cena, à vista do público. Em algumas montagens Nedda está mais ou menos mascarada como já adiantei. E há uma dramaticidade muito forte nisso tudo. Uma dramaticidade que teria tudo para ser cômica, pois maquiar-se de palhaço é preparar-se para o fazer cômico, mas que, nesse contexto, será trágico.

---

[80] Para ver a cena com Placido Domingo vá para: https://www.youtube.com/watch?v=1hxonfpfuTY

Esses 'desmascaramentos' de modo geral imprimem certo toque trágico às 'máscaras cômicas', suas palhaças e/ou palhaços, o que até esta ópera não era frequente, ou evidente. A imagem geral do trabalho com palhaçaria, e sobretudo da performance com palhaçaria, ou ainda da imagem icônica do que faz uma palhaça ou palhaço, ou de qual seriam suas funções, passa, em geral, pelo deleite da graça e do riso. Passa pela alegria e comicidade. Mas *Pagliacci* nos frustra nesse sentido, e procura expor uma humanidade no personagem que faz o palhaço assassino da obra - mesmo com toda sua carga machista, misógina e feminicida - chorar. Temos a tragédia travestida de comédia, e ainda, uma fricção entre esses dois gêneros teatrais, ao som de uma belíssima música. Mas também uma fricção entre o erudito e o popular. Entre o real e o teatral. Entre a vida e a arte. Eis *Pagliacci.*

1.4 + Eu, Pagliacci e Nedda: experiências como encenadora e em cena.

Em 2012, buscando aprimorar minha atuação como diretora e encenadora, sobretudo em função de minhas atividades na Escola de Música dirigindo óperas, musicais e recitais de formatura, busquei um curso *stricto sensu* em direção teatral a fim de oportunizar um ganho metodológico, mas também estético, no tratamento e nos processos artísticos e educacionais com as encenações que semestre a semestre tinha que empreender na Escola. Na época, sentia muita vontade de experimentar outras metodologias, mais contemporâneas, para trabalhar com os cantores. A Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM) tinha acabado de abrir um curso de pós-graduação em direção teatral, cujo orientador geral era Antônio Araújo[81], um dos mais respeitados diretores teatrais brasileiros no que tange a processos colaborativos e encenações em sítios não convencionais. Ele é o diretor cênico de inúmeros espetáculos do grupo Teatro da Vertigem, fundado em São Paulo, em 1992, e que são referências para o chamado 'teatro de grupo' no Brasil.

---

[81] Antônio Araújo dirigiu a famosa Trilogia Bíblica integrada pelos espetáculos Paraíso Perdido, de 1992, do dramaturgo Sérgio de Carvalho; O Livro de Jó, de 1995, do autor Luís Alberto de Abreu; e Apocalipse 1.11, de 2000, de Fernando Bonassi.

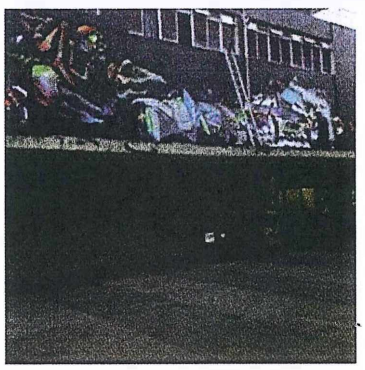
Ao longo do curso, com a duração de dois anos, experimentamos diversas metodologias e dispositivos cênicos utilizados por diretores mais contemporâneos, mas também metodologias mais tradicionais de encenação. Discutimos diversas encenações de espetáculos de teatro e dança, conhecemos um pouco das metodologias de diretores de teatro de vanguarda do século XX como: Jerzy Grotowski, Peter Brook, Adolphe Appia, Samuel Beckett, Tadeus Kantor, Bob Wilson, Augusto Boal, dentre outros, bem como ponderamos sobre nossas próprias experiências com exercícios práticos de direção que realizávamos entre nós mesmos, alunos do curso. Fizeram esta pós-graduação jovens diretores brasilienses como Francis Wilker, Jonathan Andrade, os Irmãos Guimarães, Silvia Beatriz, entre outros.

Ao final do curso, além da monografia, tínhamos que apresentar um resultado prático. Eu já era palhaça e pretendia desenvolver um espetáculo que envolvesse palhaçaria. Em conversa com Antônio Araújo que, como coordenador geral do curso orientava pessoalmente cada estudante nesse momento da escolha do repertório a ser montado, me exortou a desenvolver um projeto com ópera. De início não gostei muita da provocação, ou indicação, mas, confiando em sua vasta experiência, busquei uma ópera que se alinhasse com meu desejo.

E comecei então a buscar parceiros para esse processo e a pensar sobre a encenação que queria propor. Rodrigo Soalheiro, tenor, amigo e aluno formando da Escola de Música topou o processo. A professora e cantora lírica Vilma Bittencourt também. Rodrigo fez Cânio e Vilma, Nedda. Nós três ansiávamos por vivenciar um processo mais afeito às experimentações contemporâneas de teatro dentro da ópera, ainda muito ligada a encenações mais tradicionais, veristas. O meu orientador direto da monografia foi Zé Regino, palhaço e diretor teatral, na época professor da Faculdade Dulcina, e a monografia desse curso problematizava somente questões sobre tradição e renovação em encenações operísticas. Esse era meu foco na época, a encenação de óperas, a fricção entre tradição e inovação em encenações de ópera. Parte do extrato das comparações descritas no capítulo anterior vem desse momento. Mas aqui tomam outra proporção e direcionamento.

Na encenação proposta, o ponto de vista do diretor, no caso da diretora, baseava-se numa perspectiva temporal posterior a toda a ópera acontecida, ou seja, nessa encenação Cânio teria já assassinado Nedda e tinha se tornado um fugitivo da lei e das próprias memórias. Cânio era uma personagem atormentada. Um ex-palhaço, que tinha se tornado um mendigo, um andarilho. E Nedda era uma personagem fantasmagórica, uma memória que o perturbava. Sim... Hoje olhando para essa encenação vejo o quanto Nedda foi pouco problematizada e do quanto essa a montagem, de fato, se concentrava em Cânio, como em tantas outras encenações que pesquisei. Perdoo-me por não ter conseguido, já naquele momento, ter direcionado um olhar mais profundo para a mulher 'cômica' da história, Nedda. A consciência do que é ser uma mulher palhaça no mundo vem aos poucos e naquele momento eu não enxergava Nedda como a vejo agora.

Daí que, naquele momento, um dos principais diferenciais da encenação era que ela se passava na rua. Escolhi como sítio a praça externa no Teatro Dulcina de Moraes, no meio do CONIC[82].



Imagens da fachada do Teatro Dulcina.

Créditos: Daniel Ferreira/Jornal Metrópole (2007)

[82] O Conic é um centro comercial no centro de Brasília. Está dentro do chamado Setor de Diversões Sul. O Plano Piloto, região central de Brasília é toda dividida em setores. O Conic é marcado, no entanto, por intensa rota de meninos e meninas em situação de rua, e de toda forma de pedintes, e até mesmo um lugar de drogadição e prostuição.

Nedda se movimentava somente no terraço externo[83] do segundo andar do edifício do Teatro Dulcina, em meio a projeções e efeitos visuais que aconteciam na fachada. Ela não pisava no chão da praça. Estava sempre elevada. Como que suspensa. Cânio se movimentava apenas no chão da praça. Carregava um carrinho de catador de lixo, ou de andarilho, onde alguns elementos de seu passado como palhaço saltavam dos sacos de lixo, da roupa rasgada e suja, como seu sapato de palhaço e o nariz vermelho. A referência imagética ao mundo palhaço vinha a partir desses poucos elementos.

Do ponto de vista musical fizemos o que se chama na ópera e em musicais de *highlights*, usando apenas as árias principais, e em geral, também as mais famosas da obra. Utilizamos a ária do Prólogo, *Si Puo,* e as árias *Vesti la Giubba*, ambas cantadas por Cânio (Rodrigo Soalheiro) e *Qual Fiamma Avea Nel Guardo... Hui Strido no Lassu,* cantada por Nedda (Vilma Bittencourt). Todas as árias foram executadas *a capella*, ou seja, sem acompanhamento musical. E sem também o uso de microfones. Alguns trechos do *libretto* foram adaptados para o português e recitados por Rodrigo como texto teatral.

Outro ponto importante diz respeito a como se deu a composição das personagens, sobretudo de Cânio. Utilizei vários exercícios trazidos diretamente das iniciações de palhaçaria e oficinas que participei como estudante e palhaça. Exercícios técnicos e compositivos de palhaçaria, como aquele no qual o ator/artista/intérprete se deixa ser guiado por seu nariz, alterando a condição física, emocional e perceptiva do intérprete e gerando a aquisição do foco e da lógica de sua palhaça/palhaço. Também trabalhamos com a berlinda[84], que dentro de algumas abordagens mais contemporâneas oportuniza a imanência dos elementos essenciais, dos aspectos singulares e ridículos de cada pessoa. Não posso aqui dizer que 'tirei o nariz'[85] de Rodrigo, porque não foi isso. Ele não saiu da sala de ensaio, ou da montagem com um palhaço pronto, mas, certamente saiu aplicando palhaçaria na sua interpretação.

---

[83]https://www.metropoles.com/gastronomia/beber/sub-dulcina-funcionara-como-pub-dulcina-em-alguns-dias-da-semana

[84] Berlinda são as várias vezes em que se observa e nomeias singularidades das pessoas, buscando gerar a sensação de ridicularidade. Em certo sentido, esse é um dos mais violentos exercícios da formação em palhaçaria moderna.

[85] Expressão que quer dizer que o intérprete 'criou', revelou, seu palhaço, palhaça, clown.

Numa certa fragilidade, inocência e 'inteireza' muito presentes nos trabalhos de palhaços contemporâneos ele conquiatou esse 'olhar que escuta' a plateia e a si mesmo.

O início da encenação era feita com o Rodrigo adentrando a praça com seu carrinho, assoviando o tema da abertura da ópera, e pedindo licença, introduzindo a temática e o texto do Prólogo em português, de forma que as pessoas que vieram para assistir ao espetáculo, ou aquelas que simplesmente estavam passando pela praça, não sabiam exatamente se aquele homem de rua era um andarilho, ou um ator e se o espetáculo tinha começado ou não. No Conic há muitos andarilhos vagando pela região, errantes que transitam, moram por lá, ou simplesmente passam pelas imediações. Então ele começa a cantar o prólogo, em italiano, belamente, com impostação lírica e então já sabemos... É teatro. Opa... Não, é ópera. Mas na rua? De alguma maneira a encenação de uma ópera feita ao ar livre já trazia muito do que discuti na monografia que apresentei já promovendo um desejado estranhamento inicial para montagens de ópera.

Outro momento bastante potente do espetáculo era quando Cânio (Rodrigo) canta a ária *Vesti la Giubba*. A ária era acompanhada de uma grande projeção na fachada do edifício que mostrava Cânio (Rodrigo) fazendo a barba. A oposição que a imagem traz face ao que ele cantava, sobretudo, para aqueles que conhecem a obra, compunha uma imagem verdadeiramente muito poética, de oposições conjuntivas e sobrepostas. A ária fala justamente do momento em que Cânio está se maquiando, mas a cena trazia a imagem enorme de Cânio justamente retirando a 'cara branca' do sabão de barba, se humanizando, se civilizando, limpo, bem vestido, em oposição à imagem do 'homem sujo' que se tornou após *Pagliacci*.

De toda forma, Cânio, desde *Pagliacci,* do ponto de vista da palhaçaria, representa e traz a prelo uma imagem de palhaço até pouco tempo minimamente explorada como já disse, que é a face trágica do palhaço. Um palhaço que sofre, não sorri, e que chora. Um palhaço que mata. E em minha opinião esse toque trágico é um elemento muito explorado e radicalizado na palhaçaria feminina. Palhaças como Mafalda Mafalda (Andrea Macera SP), Spirulina (Silvia Leblon/ SP), Margarida (Adelvane Néia / SP), Indiana (Karla

Conká / RJ), Gabriela Munõz (México), Marina Barbera (Argentina), Lila Monti (Argentina), e até mesmo Gardi Hutter (Suíça) há esse elemento trágico, ciclotímico, louco, estranho e/ou solitário. Um 'lado B' da palhaçaria. Mas ainda sim, um lado tocante. Talvez essa dimensão trágica seja um desdobramento que a 'máscara' do palhaço passa a trazer a partir de *Pagliacci*, e que palhaças algumas vezes radicalizam, mesmo sem conhecer a obra, pois a ideia de um palhaço humanizado e que sofre, veio ganhando força, e se naturalizando ao longo do tempo. Ou talvez não seja bem isso. Talvez seja a reposta ao universo trágico e opressivo que, como mulheres, temos vivido.

Matusquella tem também buscado explorar esses desdobramentos trágicos, sobretudo após o encontro com Sue Morrison[86], em 2014, durante uma oficina que fez em Goiânia. Sobre o trabalho empreendido por Sue Morrison, Puccetti destaca que:

> Esta metodologia de trabalho foi desenvolvida por Richard Pochinko (clown canadense), a partir da junção de suas experiências com a tradição europeia de clown (via metodologia de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier) e da maneira peculiar com que os nativos norte-americanos entendem o papel do clown: o xamã ou o clown sagrado.
>
> A metodologia é baseada na confecção e utilização de 6 máscaras, que estão relacionadas com as "direções do ser", ou seja, com as distintas facetas da personalidade de cada um. Segundo Sue Morrison, os índios dizem que quando uma pessoa se defronta com todas as direções de seu ser, a única coisa a ser feita é rir do próprio ridículo. E é isto o que o clown faz. Para os índios norte-americanos as direções estão ligadas aos pontos cardeais (Norte, Sul, Leste, Oeste, Abaixo e Acima), mas no contexto da metodologia do "Clown Através da Máscara", as direções têm um caráter mais individual (PUCCETTI, 2012, pag. 83).

Sue Morrison trabalha com uma perspectiva mais sensível, e porque não dizer, xamânica ou transpessoal da palhaçaria, pois seu interesse mora na transformação, na troca emocional que acontece na relação com

---

[86] Sue Morrison é a atual coordenadora do The Theatre Resource Centre, fundadoem 1975 por Richard Pocchinko, no Canadá.

palhaças/palhaços e a espectação. Na formação de Pockinko, e de Sue Morrison, desde o início, não houve distinção entre o intérprete ser uma mulher ou um homem. O foco sempre esteve em um outro lugar. Está na questão do mergulho íntimo e do intuito autopoético que se multiplicam nas seis máscaras, ou direções, de cada artista/xamã. Para finalizar é preciso dizer que Sue Morrison é atualmente uma das mais importantes mestras de palhaçaria mundial e que é muito procurada por mulheres palhaças justamente, creio eu, pela questão 'xamânica', pelo fenômeno transmutador que sua abordagem promete, e pela liberdade poética que está implicada no processo de construção disso.

E o trabalho realizado com Sue Morrison foi extremamente importante para sustentar o que fiz numa segunda montagem de *Pagliacci,* que realizei na Escola de Música, em 2016. Nessa segunda experiência coordenei e ministrei o treinamento de palhaçaria para todo o elenco, que era bem maior que o da montagem anterior. Nele estavam os professores: Reuler Furtado, tenor que fazia o papel de Cânio, e, novamente, Vilma Bittencourt, soprano que dessa vez cantou a Colombina (Nedda na cena da *commedia dell'arte*). Havia ainda outros dois alunos: Thiago Rocha, barítono que fazia o Prólogo e o personagem Tônio, e Daniel Menezes, que fazia o Pierrot. Eu fazia o papel de Nedda. Uma Nedda que não cantava, mas que era palhaça, de verdade.

Na cena em que Nedda está só e canta *Strido no Lassù*[87], sua principal ária na obra, ela já estava planejando fugir e enxerga nos pássaros que vê sobrevoar um futuro diferente. Daí tiramos que Nedda não ama Cânio, seu 'companheiro'. Na sequência Nedda encontrará Silvio, com o qual combina a fuga. Mas Nedda e Silvio são surpreendidos por Cânio, que fora trazido por Tônio – ressentido por não ter logrado êxito na aproximação que tentou com Nedda. Cânio não chega a ver a cara de Silvio, que foge tão logo os dois 'palhaços' chegam.

Na montagem que empreendemos para esse momento criamos uma cena solo de Matusquella. A cena traz um espécie de *striptease*, físico e emocional onde Matusquella tirava vagarosamente a roupa da palhaça. Para cada peça da qual me despia relacionava um contexto íntimo da minha história

[87] Para ver a cena vá em: https://www.youtube.com/watch?v=tev5nLuA3Tg

como palhaça e como mulher e pessoa, revelando, desmascarando minhas emoções. Falava dos sapatos, os 'sapatões' criados pelo Sr. Nieto, um 'senhorzinho' italiano que mora no Rio de Janeiro, especializado em sapatos de palhaço, mas aproveitava e deixava emergir a minha opção sexual, por exemplo. Falava do vestido rosa e do tanto que essa peça de roupa recupera uma menina selvagem que vive dentro de mim, e também de como este vestido me conecta a outras mulheres. Falava da minha gola rolê - que é feita de colares de carnaval, verde-e-amarelo, porque sou brasileira e das meias que meu pai comprou para mim, para minha palhaça. Falava da casquete[88] que minha amada havia me presenteado, dizendo que ambas, ela e matusquella eram os 'amores-da-minha-vida'. E vou me despindo, chorando, me emocionando, e derramando as memórias impregnadas no meu figurino de palhaça. Ao final, enquanto choro de verdade, falo da maior qualidade que a palhaçaria me trouxe, e que me salva do choro real eterno e da ciclotimia, que é a autoironia. E nesse momento transformo o meu choro real no 'chorão' de palhaça que possuo, e em meio ao choro 'falso' e cômico, entre o choro real e a risada de Matusquella e minha, saímos de cena.

Abaixo segue o texto completo da ária com o recitativo de Nedda:

> Oh que chama havia em seu olhar!
> Baixei meus olhos com medo que ele lesse os meus pensamentos mais secretos! Oh! se ele me surpreendesse ... brutal como ele é... Mas basta. São estes sonhos assustadores e loucos! Oh que belo sol de meados de agosto! Estou cheia de vida e toda lânguida de desejo ocultos, não sei pelo que anseio! (olhando para o céu)
> Oh ! que voo rasante e quantos gritos! O que você pergunta? Para onde vão? Quem sabe... Minha mãe, que me anunciou a boa sorte, entendeu a música deles e para mim, uma criança, então ela cantava: Eles gritam lá em cima, soltos como flechas, os augúrios. Eles desafiam as nuvens e o sol escaldante, e eles vão, vão pelos caminhos do céu. Deixei-os passear na atmosfera, sedentos de azul e de esplendor: eles também seguem um sonho, uma quimera, e vão, vão entre nuvens douradas. A agitação do vento e o estrondo da tempestade, com as asas abertas a tudo desafiam; a chuva, os

[88] Casquete é um chapeuzinho feminino pequenino, que geralmente fica preso ao cabelo por uma presilha.

> relâmpagos, nada os impede e eles vão, e vão, por cima de abismos e do mar. Eles estão indo para um país estranho com o qual sonham e pelo qual estão buscando. E os boêmios do céu seguem o poder arcano que os impulsiona ... e eles vão... e vão...[89] (LEONCAVALLO, 1935, p. 15-16, tradução nossa).

Na tradução da ária é possível identificar que Nedda está prestes a partir. E, como na ópera ainda não temos conhecimento de Silvio, o autor nos faz imaginar que Nedda ainda não saiba para onde ir, a coloca num momento de errância. De errância e de medo. Mas de esperança e de deleite. De sonho, com uma vida nova. Nesse contexto, a descrição da aparência de Nedda como cigana faz muito sentido e a aproxima de Carmen de Bizet. Carmen, também sendo cigana, tem uma cena onde lê nas cartas seu destino trágico. Nedda não. Mas nessa cena há qualquer coisa de trágico a partir de sua relação com os passarinhos.

Se hoje eu fosse empreender uma terceira montagem dessa ópera, certamente traria Nedda para o primeiro plano. Não a invisibilizaria mais como o fiz. E seria a história contada a partir do olhar empoderado de Nedda. Provavelmente mais engajada com os movimentos feministas, eu, Nedda e Matusquella certamente hoje nos encontraríamos num outro lugar. A encenação proposta pelo grupo La Mininma, de São Paulo, embora não seja operística, e sim musical, assim tenta fazer. Entre outras coisam nessa montagem Nedda não morre no final. Além disso, a encenação de La Mínima ganha outra personagem feminina: Strompa. Deixo as minhas impressões sobre a montagem mais para frente, pois as quero utilizar para discutir outros assuntos.

---

[89]Qual fiamma avea nel guardo! Gli occhi abbassai per tema ch'ei leggesse il mio pensier segreto! Oh! s'ei mi sorprendesse... brutale come egli è... Ma basti, orvia. Son questi sogni paurosi e fole! O che bel sole di mezz'agosto! Io son piena di vita, e, tutta illanguidita per arcano desìo, non so che bramo! (guardando in cielo).Oh! che volo d'augelli, e quante strida! Che chiedon? Dove van? Chissà... La mamma mia, che la buona ventura annunciava, comprendeva il lor canto e a me bambina così cantava: Hui! stridono lassù, liberamente lanciati a vol come frecce, gli augel. Disfidano le nubi e 'l sol cocente, e vanno, e vanno per le vie del ciel. Lasciateli vagar per l'atmosfera questi assetati d'azzurro e splendor: seguono anch'essi um sogno, una chimera, e vanno, e vanno fra le nubi d'or. Che incalzi il vento e latri la tempesta, com l'ali aperte san tutto sfidar; la pioggia, i lampi, nulla mai li arresta, e vanno, e vanno, sugli abissi e i mar. Vanno laggiù verso un paese strano che sognan forse e che cercano invan. Ma i boëmi del ciel seguon l'arcano poter che li sospinge...e vanno... e van!

2. SAPATADAS DA VIDA

Em 2017, participei do festival SESC de Circo de São Paulo com a exibição do seriado que criei, desenvolvo e produzo, Palhaças do Mundo[90], e, aproveitando o ensejo, participei de um debate sobre palhaçaria feminina. O seriado traz, a cada temporada, doze episódios com palhaças brasileiras e estrangeiras, onde elas falam sobre suas vidas como mulheres e como palhaças, suas impressões sobre diferenças e/ou semelhanças entre o trabalho de palhaças e palhaços, sobre o que é ser palhaça para cada uma delas, sobre seus percursos, suas técnicas e poéticas, aliados a trechos de seus espetáculos.

No meu percurso como palhaça tenho a perfeita consciência de que faço parte de um grupo de artistas que teve acesso à técnica da palhaçaria dentro de um sistema 'fora' da lona, e empreendido por um grupo de pesquisadores-artistas, ou artistas-pesquisadores, e não exatamente por circenses 'de lona'. Sei ainda que esse acesso foi uma 'novidade', não só pela questão de gênero como também pelo contexto acadêmico onde ele estava inserido: o curso tinha um vínculo com a Universidade de Brasília. Não se falava em mulher-palhaça, palhaça, palhaçaria feminina, como se fala hoje, tão naturalmente. Sabemos que o acesso à técnica da palhaçaria - que naquela época chamava-se 'técnica de *clown*', ou do palhaço, era um privilégio masculino.

Contudo, hoje começamos a descobrir raras exceções, como a palhaço Xamego, que na década de 30, no Circo Guarani, fazia um palhaço desenvolvido por uma mulher. Antes de ser palhaço, Maria Eliza Alvez cantava. Seu pai era o dono do circo. Assim, o Circo Guarani era o circo de uma família negra, e ainda que este não seja o tema central deste trabalho é importante apontar essa dimensão racial sem a qual o entendimento, a percepção das intersecções que Xamego nos traz ficariam inegavelmente incompleta, bem como a percepção de quem foi essa mulher.

A história de Maria Eliza Alves virou um lindíssimo documentário intitulado Minha Avó Era Palhaço, dirigido por sua neta, Mariana Gabriel, a

[90] Para mais vá para: https://www.youtube.com/channel/UCQsBaIHjjszPVYKg0eFRyaw

palhaça Birota[91], e Ana Minehira, cineasta e amiga de Mariana. Nesse documentário há uma série de entrevistadas (os), no intuito de tentar recompor a história e o contexto histórico e pessoal de Maria Eliza Alves. Mariana Gabriel disponibilizou *on-line* a transcrição de todas as entrevistas[92]. A historiadora Ermínia Silva é uma das pessoas entrevistadas. Passo agora a fazer alguns excertos da entrevista de Ermínia Silva onde ela diz:

> Todos eram artistas. Era impensável alguém se incorporar ao circo, branco, negro, escravo ou livre, era impensável, como eu já disse antes, alguém se incorporar a este modo de organização do trabalho que eu chamo de 'circo família', não ser artista. Todos tinham que aprender tudo. Homens e mulheres, meninas e meninos, todos começaram a aprender tudo. O que, tinha duas coisas que as mulheres não faziam, até mais ou menos quarenta, cinquenta? Duas coisas, elas não eram. Elas não faziam a secretaria, que a gente chama de fazer a praça, que é esta relação pra fora da cerca, de entrar num primeiro contato com a cidade tal, elas não faziam. E o feminino de palhaço não existia. Você tinha vários personagens que as mulheres representavam no circo, as caricatas, as caipiras e não sei o que, como a Nhá Barbina [Conceição Joana da Fonseca], e vários que representavam sempre, mas não era considerado palhaço. Palhaço era coisa de homem por várias razões. Não vai dar agora pra entrar nos detalhes até porque o palhaço tem uma relação com o público que o trapezista não tem. Ele mexe com o público, ele é olho no olho com o público, que o trapezista não tem. Que o circo-teatro não tem, que o saltador não tem, que o globo da morte não tem, que o domador não tem. O palhaço tem. Então é esta relação. É uma relação que as sociedades até determinado momento não permitiam entre homens e mulheres. O circo não vai ser diferente (SILVA, 2014, p 8-9).

Ermínia corrobora que 'palhaça' não existia. Enquanto termo e enquanto poética. "Palhaço era coisa de homem". Mas vai além:

> Eu considero que várias mulheres caricatas ou algumas mulheres que nem a Iracema [Pires] Cavalcante, de Sorocaba, que várias na

[91] Para mais: http://palhacoxamego.blogspot.com.br/
[92] Para ir a entrevista de Ermínia Silva, vá para a segunda entrevista no endereço: http://palhacoxamego.blogspot.com.br/p/transcricoes.html

> história do circo fizeram papéis de caipira, cômicas, e o mesmo papel, o mesmo personagem, elas desenvolvem uma comicidade, só que não são consideradas palhaças. Não existia o feminino de palhaço. O feminino de palhaço só vai existir após o surgimento das escolas de circo. Por que é quando é que surgem as escolas de circo? No final da década de setenta, começo de oitenta. A composição societária, relação homem mulher mudou muito. (...) Mas na época do Xamego, da sua mãe *(Ermínia aponta para Daise)*, da sua avó *(Ermínia aponta para Mariana)* isso não existia. Então, ou não sei se existia. Quantos Xamegos nós não sabemos, tá certo? Então, ao mesmo tempo que ela surpreende, ao mesmo tempo ela é uma potência de descoberta de outras visibilidades (SILVA, 2014, p 9).

Especificamente sobre Xamego, Ermínia pondera:

> Eu não a conheci. Aí eu teria que conhecê-la. Você é que pode me dizer. Esta é uma resposta que eu quero. É... Eu acho que ela acumulou diversas dificuldades. Ter que esconder a questão do gênero é... Mas será que ela escondia por dificuldade, ou ela escondia também porque ela acreditava que não podia se revelar enquanto palhaço mulher? Porque tem uma questão que eu digo que é o seguinte, a mulher também acreditava que não deveria haver palhaça. A mulher do circo, do circo família desse circo itinerante, até hoje. Até hoje é isso. Tem muita mulher que fala, *'não existe palhaça'*. Não é o homem só que diz que não existe palhaça, o homem do circo itinerante, que uns chamam de tradicional, eu chamo de itinerante. Tá certo? Então veja, é... Então não é só o homem que diz ou dizia, *'não existe palhaça, a mulher não pode ser palhaça'*. O homem dizia, mas a mulher também acreditava nisso. Então eu não sei o quanto o Xamego, ou a sua mãe mais do que o Xamego, porque Xamego é um personagem, quanto a sua mãe também não acreditava que ela também não podia se revelar enquanto mulher. Porque ela ia sofrer sim, outros tipos de barreiras, de preconceito.

Sim... Se buscamos recuperar nossos percursos históricos, temos que falar dessas questões. Problematizar o acesso à profissão de palhaça faz parte do nosso percurso. O acesso que nos é permitido e que nos permitimos.

Nesse sentido, fica fácil entender o porquê de a questão do acesso ao conhecimento, a educação, a formação profissional, tal qual a liberdade profissional, são umas das principais bandeiras feministas em toda sua diversidade de abordagens.

Tenho participado de muitos debates sobre e entre mulheres palhaças seja em função de convites para participar de festivais como artista, com espetáculo, seja como complemento da exibição do seriado audiovisual que dirijo e produzo: Palhaças do Mundo. Quase sempre nesses encontros e debates - realizados com a presença massiva e quase exclusiva de mulheres, após uma rodada inicial de falas e apresentações pessoais, vivemos uma enxurrada de depoimentos, emoções, afetos, reclamações, delírios e sonhos. Ao confabularmos num círculo preponderantemente composto por mulheres, e em função do espaço de confiança que vai emergindo, começam a surgir recorrentes depoimentos sobre a problemática do acesso: a) ao 'circuito comercial' e ao 'mercado de trabalho', b) à formação e ao aprimoramento técnico, c) às 'praças', aos espaços públicos, de modo geral. Também são constantes falas sobre a visibilização de nossos trabalhos, da presença em festivais e na seleção de editais, e da importância do reconhecimento dos trabalhos, projetos e ou percursos pessoais ou coletivos de mulheres palhaças e palhaças, bem como narrativas de conflitos e enfrentamentos para finalmente, falarmos também sobre a realização de projetos específicos – pessoais ou coletivos, e outros assuntos afins, no sentido de uma agenda coletiva, comum, ou seja, de nos enxergarmos enquanto 'coletivo'.

Em 2017 estive na mesa de um debate dentro do Festival SESC de Circo, que se seguiu à exibição do seriado[93] Palhaças do Mundo, e em meio a uma chuva de depoimentos sobre as dificuldades e desigualdades encontradas, uma das presentes se posicionou dizendo que nunca tinha sofrido qualquer tipo de opressão, e que não entendia o 'tom' das demais. Que não entendia a necessidade de cruzar a palhaçaria feminina com feminismos. Que não entendia a necessidade de se autoproclamar palhaça, pois "todos somos descendentes dos palhaços, não é mesmo? Todos queremos fazer rir". Num

[93] O seriado Palhaças do Mundo foi exibido no canal SESCTV durante todo o ano de 2018. Para visitar o canal próprio do projeto vá para: https://www.youtube.com/channel/UCQsBaIHjjszPVYKg0eFRyaw?view_as=subscriber

insight surpreende até para mim mesma- e que não sei de onde veio, defendi que era importante nos reconhecermos enquanto mulheres palhaças sim. Enquanto um agrupamento de mulheres, enquanto coletivo a partir daí. Na sequência a felicitei por sua realidade pessoal, uma vez que não tinha sentido qualquer opressão ou dificuldade para trabalhar com palhaçaria, mas considerei que, se um dia isso acontecesse, se um dia ela precisasse, nós estaríamos presentes, prontas e organizadas para recebê-la numa 'rede de afeto'.

Disse que não sabia de onde essa resposta tinha vindo, inicialmente. Mas, pensando melhor, refletindo mais um pouco, creio que a resposta que dei veio da percepção do envolvimento, e da vivência 'sororitária' cada vez relevante entre mulheres palhaças e palhaças em geral, que vem gerando e fortalecendo laços afetivos cada vez mais profundos, e uma perspectiva geral enquanto 'coletivo de mulheres'. Sinto então, desde aí, que a sororidade enquanto conceito e prática feminista, tem nos atravessado no 'rolê'. A origem da palavra sororidade está no latim *sóror*, que significa 'irmãs'. Este termo vem dialogar, contrapor, provocar, friccionar com o conceito de fraternidade, que se originou a partir do prefixo *frater*, que quer dizer 'irmão'. Ambos possuem dimensões éticas, políticas e práticas. E não à toa a sororidade é um dos principais alicerces dos feminismos dos tempos atuais, pois traz a ideia de 'irmandade' entre as mulheres. E de 'coisas' que acontecem somente a partir do encontro 'sororitário'- esse foi um dos termos que surgiu durante o seminário Confabulações, que ocorreu em junho de 2018, em Salvador. O seminário tinha como temas: MULHER, MITO, RISO E CENA: TEATRO-MÁSCARA-RITUAL E acho que fui eu quem disse isso, de sororitário, no meio da avalanche que se forma quando estamos juntas refletindo sobre os porquês de ressurgirmos tão fortes agora.

Outra ideia muito interessante, colocada por Anna Rita Ferraz, na série de mesas e debates que compuseram a programação do Seminário Confabulações, e que me encantou, foi a ideia de que trabalhamos todas as cômicas, por uma 'Ciência Gaiata'. Achei esplêndido isso de poder ser 'gaiata' – no sentido de ser 'engraçada', 'jocosa', 'risível', palhacística, e ainda trazer a imagem de Gaia, enquanto mitologia da terra. E pensei em valorizar esse termo, esse binômio. Através dele fica fácil relacionar a comicidade feminina

ao Riso da Terra[94] por exemplo, num encontro lindo e afetivo, com o fortalecimento da ecologia humana e de um riso planetário (MORIN, 2013).
No que a sororidade é revela-se ainda mais ampla, trazendo a partir da ideia de 'irmandade' a prática do 'cuidado' entre mulheres, e do 'auto-cuidado' para cada uma, e pela Terra.

Em uma pesquisa sobre mulheres e redes de economia solidária, Simone Silva Alvez desenvolve uma tese de doutorado que analisa diversos grupos de mulheres que se associam com foco inicial em questões econômicas, mas que, recorrentemente, desembocam em relações de afeto profundo, em redes de apoio e proteção, enfim. Segundo Alvez:

> Entendemos o conceito de Sororidade como a união feminista entre mulheres. Dessa maneira, **sororidade é o pacto entre as mulheres que se reconhecem como próximas fisicamente e afetivamente; são relações continuas e regulares que com o tempo assumem uma equivalência muito semelhante àquelas que se estabelecem nos espaços de familiares ou através de vínculos sanguíneos** (ALVEZ, 2014, pg. 73).

E mais:

> Balizadas pela sororidade estas mulheres ou grupos de mulheres consolidam as relações de cooperação e solidariedade propostas pela economia solidária, pois ao se juntarem para lutar por seus direitos a experiência e a vivência em grupo assume um caráter diferenciado das relações de grupos de natureza político partidária. É uma experiência intersubjetiva entre mulheres nos espaços da economia solidaria e da produção da riqueza que busca através de relações positivas e saudáveis, a construção de alianças existencial e política com outras mulheres, para contribuir com a eliminação social de todas as formas de opressão. (ALVES, 2014, pg. 73).

Não estamos falando aqui de multinacionais, ou de megaempresas, mas de mulheres do campo, de coletivos de artesãs, e outros exemplos de agrupamento de mulheres no Brasil que se unem para sobreviver às

---

[94] Fazendo alusão a Declaração do Riso da Terra (Carta da Paraíba), cunhada por Luis Carlos Vasconcellos, o palhaço XUXU, em **João Pessoa, em dezembro de 2001. Essa declaração, carta, foi provocada durante o Festival Mundial de Circo, realizado no ano 2000 em João Pessoa. A declaração completa está no livro de Demian Reis, Caçadores de Risos: o maravilhoso Mundo da Palhaçaria: Salvador, EDUFBA, 2013, p 11)**

dificuldades particulares e comuns que as aproxima. Então, para além de 'sobreviverem juntas', e sobretudo em contextos de extrema violência e de muita adversidade, essas mulheres descobrem o 'bem viver'.

Para mim, e me aproveitando do humor que tanto marca nosso trabalho, diria que, como palhaça, sororidade é quando nos unimos contra as 'sapatadas da vida'. Enquanto 'mulheres palhaças', Alvez me faz 'ver-me' como partícipe de um agrupamento de mulheres, um coletivo, que através da sororidade - como espaço de cuidado e afeto mútuo - começa a emergir e a propor práticas, políticas, abordagens e metodologias artísticas coletivas e/ou individuais mais voltadas para a coletividade, que se desenvolvem para o enfrentamento ao sexismo, à misoginia, ao machismo e, por fim, ao patriarcado. Em outro trecho Alvez considera que:

> A sororidade busca e, ao mesmo tempo já é, a concretude de formas de emancipação das mulheres. Plantar relações de sororidade significa apoiar para emancipar. Por isso, a sororidade pode dar-se entre desconhecidas, parentes, colegas, companheiras e amigas. Não é preciso ser amiga para vincular-se de forma solidária. Mesmo entre aquelas mulheres que têm conflitos pode-se viver em sororidade. Sendo assim, nenhuma tratará de excluir, destruir ou causar dano a outra (ALVES, 2014, pg. 76).

Sororidade está além do profissional, pois o abre ao afetivo. Une o político ao prático. Ao lado de 'palhaçaria', 'sororidade' coloca mulheres palhaças num outro patamar de relação, para fora da competitividade ou disputa de espaço, e cria outros tipos de relações compositivas, criativas, enfim. Palhaçaria e sororidade unidas colocam mulheres rindo juntas a partir de uma outra dimensão de coletividade e de individualidade. Sororitárias. Assim, o despertar para a sororidade tem nos apoiado na aceitação e respeito às diversas dramaturgias pessoais desenvolvidas por mulheres palhaças, com um olhar para fora do 'capacitismo'[95] e para além da dimensão da excelência técnica.

Entretanto, tentando identificar algumas metodologias anteriores ao surgimento e entendimento feminista da sororidade dentro da palhaçaria feminina, enxerguei na errância e na travestilidade exemplos de 'metodologias

[95] Aqui podendo ser entendido como 'habilidades' circenses ou teatrais.

de enfrentamento' com vistas às oposições em se trabalhar e viver como palhaça, bem como em outras profissões como botânica, cartógrafa, pesquisadora, em geral, então apresento os casos de Xamego, Ferrugem, e mais a seguir de Jeanne Baret, Flora Tristan e outras mulheres para corroborar com a visão de que, antes da sororidade feminista que hoje tentamos estabelecer experimentamos outras formas de enfrentamento. São casos bastante peculiares, e certamente bastante pessoais, e por isso bastante dissidentes, para lidar e/ou burlar, e/ou enfrentar a opressão - qualquer que seja ela.

2.1 + Palhaçarias Femininas: Autopoéticas e Errâncias

Vou começar este subcapítulo destacando uma história contada pela pesquisadora e historiadora Ermínia Silva, no programa Palhaças em Tese[96], realizado em 2010, em Brasília. Nesta atividade - ligada ao Festival Palhaças do Mundo, pesquisadoras e artistas expõem suas opiniões, pesquisas, vivências, fazem lançamento de livros, revistas, zines e realizam palestras e debates. Ermínia, advinda de uma família circense, confidenciou-nos que, como qualquer outra criança na mesma situação, menina ou menino, ao passo que crescia familiarizava-se com todos os aparelhos e com o cotidiano da vida circense. Ainda menina aprendeu, por convivência e familiaridade, o básico de acrobacia, da gestualidade circense, e até mesmo algumas entradas de palhaço. Mas, daí a poder ir ao picadeiro exibir-se como artista circense não lhe foi muito incentivado. A família de Ermínia já cansada do cotidiano circense e desejosa de 'uma vida melhor' para os filhos, obrigou-os a estudar formalmente e encaminhou todos para casa de parentes a fim de possuírem residência fixa e não terem problemas para cursar o ensino formal. Curiosamente, ainda que não tenha logrado ser artista circense, domadora de animais ou icarista, Ermínia formou-se em história e hoje é uma das mais respeitadas pesquisadoras e memorialistas dos circos no Brasil.

Em muitos de seus livros Ermínia Silva, juntamente com Luis Carlos de Abreu, tratam de tentar recuperar um pouco dessas muitas histórias

[96]Palhaças em Tese é uma das atividades que integra o festival que organizo em Brasília desde 2008, chamado Encontro de Palhaças de Brasília - e que a partir de 2016 passou a chamar-se Festival Palhaças do Mundo.

dos circos e famílias circenses no Brasil. Os pesquisadores buscam ainda refletir sobre o circo enquanto espetáculo, tradição e renovação, num esquema transgeracional que foi se atualizando com o tempo. Ou não. Ou ainda não. Em 2010, Ermínia veio ao festival para lançar o livro Respeitável Público... O Circo em Cena (2009). Nele, segundo os autores:

> Para uma parte de pesquisadores e memorialistas circenses, o inglês Philip Astley, suboficial reformado da cavalaria, que desde 1768 apresentava-se com sua companhia em provas equestres, foi o responsável pela "criação" de uma pista circular e criador de um novo espetáculo. A composição do espaço físico e arquitetônico, onde ocorriam as apresentações, era em torno de uma pista de terra cercada por proteção em madeira, na qual se elevavam, em um ponto, pequenas tribunas sobrepostas, semelhantes a camarotes, cobertas de madeira, como a maior parte das barracas de feira daquele período, acopladas a pequenos barracões. O resto do cercado era formado por arquibancadas ou galerias, bem próximas à pista. Este espaço, porém, foi construído de modo semelhante aos lugares já mencionados e aí também se adestravam cavalos e/ou ensinava equitação (Astley usava a pista para aulas, nos períodos da manhã, apresentando-se ao público à tarde); era semelhante, também, às construções de alguns teatros, nos quais o tablado era cercado por algum tipo de arquibancada de madeira, parecida com tribunas, sem pista para animal, mas com espaço para se assistir em pé.
>
> De início, fazia apenas apresentações equestres, alteradas posteriormente com a introdução de números de artistas – genericamente denominados de saltimbancos por se apresentarem nas ruas, praças e teatros de feiras, mas também havia artistas dos teatros fechados italianos, elisabetanos, arenas, hipódromos, ciganos, prestidigitadores, bonequeiros, dançarinos, cantores, músicos, artistas herdeiros da commedia dell'arte, acrobatas (solo e aéreo), cômicos em geral – que se apresentaram em seus entreatos, com o objetivo de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público. Atuavam também em pantomimas, em cenas cômicas equestres. Posteriormente, estas pantomimas serão apresentadas nos circos, sendo denominadas de pantomimas circenses. Esta redefinição da apresentação desses artistas ambulantes é considerada a base do circo moderno.

> Em 1779, Astley começou a construir um local permanente, de madeira e coberto, o Real Anfiteatro Astley de Artes, inaugurado em 1782. Nesse mesmo ano, um ex-artista de Astley, Charles Hughes, montou uma outra companhia, instalada a pouca distância do anfiteatro de Astley. Pela primeira vez apareceu o nome de "circo" no mundo moderno, o Royal Circus(SILVA& ABREU, 2009, p. 46-47).

E continua:

> Assim, o modelo de espetáculo "recriado" por Astley uniu os opostos básicos da teatralidade, o cômico e o dramático; associou a representação teatral, dança, música, bonecos, magia, a pantomima e o palhaço com as acrobacias de solo e aéreo com ou sem aparelhos, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais em um mesmo espaço. Essa é a base do circo que migrou para diversos países, organizando diferentes circos, marcando relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país. A transmissão oral do saber e a união de pontos básicos de teatralidade e destreza corporal também fazem parte da história da formação do que se chama de "dinastias circenses" (SILVA& ABREU, 2009, p. 47).

Ermínia Silva é herdeira de uma dessas dinastias[97], e embora não tenha se tornado artista circense, ela é uma exímia historiadora circense que dá piruetas no tempo. Da mesma forma, nós, palhaças, somos também herdeiras desse contexto, e dessa tradição, e estamos vivendo um momento especialmente complexo e sensível em relação à divisão social e sexual do trabalho, a violência real e simbólica do patriarcado em relação à mulher, no que o reavivamento da comicidade feminina pode ter sua contribuição a dar.

Quero crer que os pesquisadores, nos trechos acima apresentados, não se aprofundaram na questão de gênero porque estavam sendo universalistas ao tratar dos artistas que compunham essas companhias de saltimbancos, *commedia dell'arte*, *buratti, charlatannis* e afins. De onde me permito imaginar que havia mulheres nesses contextos. Mas em que papéis, e

[97] Ermínia é filha de "Seu Barry". Artista e empresário circense, Barry Charles Silva (1931 – 2012) é a 3ª geração de duas importantes famílias circenses no Brasil: Wassilnovich (atual Silva) e Riego.

geralmente executando quais habilidades? E facilmente imagino ciganas, prestidigitadoras, bonequeiras, dançarinas, cantoras, musicistas, artistas herdeiras da *commedia dell'arte*, colombinas, *cortigianas*[98], acrobatas e cômicas em geral.

Para os pesquisadores o circo tradicional brasileiro, ou o 'circo-família'[99], soube incorporar muito bem a noção de 'tradição familiar' no processo de socialização, formação e aprendizagem dos saberes e fazeres circenses frente aos saberes e fazeres 'de fora' da lona. (SILVA& ABREU, 2009). Nesse sentido, as mulheres circenses tinham uma vida, sem dúvida, bastante diferente das mulheres 'de fora' da lona. Em resumo, eram mulheres de vida nômade e espetacular. E ainda que se fale muito em uma tradição oral, ou melhor, num processo de dinamização de saberes e fazeres pela oralidade, isso não implicava que as/os circenses fossem analfabetas ou incultas. O ensino das letras era feito internamente no próprio circo, em sua imensa maioria, e por um longo período histórico, inclusive em função do nomadismo que os distinguia de outras profissões e de outras formas de organização social e familiar. Foi apenas em meados de 1948 que se instituiu a matrícula nas escolas primárias para filhas e filhos de circenses em escolas públicas ou privadas no Brasil (SILVA&ABREU, 2009).

Dentro desse particular, na vida circense, a questão do nomadismo e da espetacularidade me surgem como dois importantes princípios de toda a vida familiar e profissional desses grupos. Evidentemente, há outros tantos particulares... Mas quero destacar apenas esses dois.

O nomadismo presente no circo tradicional brasileiro, itinerante, veio desde esses artistas que foram 'incluídos' por Astley ou Charles Hughes em seus espetáculos, e que compõem o circo moderno. Foi esse nomadismo que trouxe uma série de 'pequenas grandes' revoluções em seu modo de fazer e viver a arte que produziam e a vida que viviam dado seu caráter 'contagiante', que os fazia conhecer e interagir com diferentes culturas e espaços físicos,

---

[98]*Cortigiana* é mais uma das máscaras femininas da *commedia dell'arte* para além da glosada Colombina. Para saber mais, consulte o artigoda pesquisadora Joyce Aglae Brondani. **A Máscara e a Sombra: L'arte Della Cortigiana**, disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/17464/11437

[99]Circo-família - binômio utilizado para designar o circo tradicional brasileiro, uma vez que o mesmo era composto eminentemente por famílias estrangeiras em terras tupiniquins.

proporcionando constantes atualizações que falam desde aí de uma mutabilidade e de uma adaptabilidade que existia muito antes de Astley.

Vejo nesse nomadismo, que em si é a prática da itinerância e mutabilidade, a característica essencial da porosidade, e não da solidez, e nem tampouco da liquidez, que fez com que o circo se atualizasse sempre, mas se mantivesse sólido. Uma porosidade que implica numa permeabilidade que se dá, que acontece, mas não em todas as direções. Muito pra dentro, não. O interior permanece sólido como numa pedra *pommes*. Em termos de gênero, essa porosidade teve suas delicadezas em relação à palhaçaria, por exemplo.

Por outro lado, a espetacularidade, enquanto necessidade *sine qua non* para integrar-se à vida circense seja durante a infância, juventude, maturidade e até mesmo durante a velhice, coloca 'as (os) circenses' certamente num lugar diferenciado na sociedade. E todo circense é um artista e um pesquisador ao mesmo tempo, porque sempre coloca seu saber, sua habilidade, em permanente treino e atualização. Mas a espetacularidade de seus saberes, fazeres, e de sua 'vida de artista', imediatamente, oportuniza para circenses um monte de 'exceções' em relação às regras sociais normalmente dirigidas à população em geral.

Mas vamos um pouquinho além, um pouco mais fundo, mais para dentro. Como artistas nômades, o *ethos* circense parece implicar numa série de especificidades próprias de seu grupo social. Seguindo por este caminho, certamente, as mulheres circenses foram beneficiárias de uma série de diferenças éticas, sociais e profissionais em relação às 'mulheres comuns' das cidades. E a espetacularidade, conceito que desenvolvo logo a seguir, emerge desde aí como uma necessidade básica na vida profissional delas, visa garantir uma permanência e um pertencimento mínimo para as mesmas, seja no picadeiro (lugar do espetáculo), seja na 'família circense' (lugar do ser social). Assim algumas habilidades extracotidianas que se relacionam com o equilíbrio, à flexibilidade, e até mesmo à beleza, resultaram em números circenses como: a perça, força capilar, força dental, aos números aéreos, números de dança, entre outros. A doma de animais quando feita por mulheres expõe um lugar de erotização que confunde-se com a ideia de beleza. E tem o lugar da assistente, claro. Assistente de mágico, assistente de domador, e as bailarinas. E ao me

perguntar qual ou quais partes do espetáculo elas vão protagonizar, tento especular no que cada habilidade, ou espetacularidade, ou o entendimento do que seja espetacularidade/habilidade numa mulher, contribuiu para a continuidade da tradição circense no sentido de apontar, e de determinar, o que seria uma habilidade, aptidão, o que no circo leva desembocará numa profissão, numa especialização. Assim, estou querendo chamar a atenção para o porquê/porquês, e quem/como foram reguladas as atividades que eram para serem exercidas por mulheres e quais que seriam exercidas por homens no circo? E sei que todas e qualquer habilidade circenses, independentemente das identidades de gênero, no circo, precisam ser constantemente desenvolvidas e superadas dentro do picadeiro.

Por outro lado não se pode de chegar aqui e dizer: '- Ohhhh... Que injusto! Mulheres não podiam ser palhaças. A culpa é deles.'. A questão é um pouco mais complexa, profunda, encoberta. E, ademais, não se pode julgar o tempo, julgar o passado. Cada contexto é um contexto. Entretanto, é nesse contraponto entre o fixo e o nômade, entre o edificado e o mutável, que as palhaças 'explodem'. Nem exatamente sólidas, nem exatamente líquidas. Nem fixas, nem nômades. Num primeiro momento, essencialmente erráticas enquanto palhaças. Gasosas. Explosivas. Expansão acompanhada de estrondo e brilho. Cometas, como Xamego. E depois um monte delas, um monte de mulheres palhaças que escaparam da solidez circense e embarcaram na fluidez do teatro contemporâneo, do circo contemporâneo, para, por fim, explodirem em todo canto do mundo a partir da segunda metade do século XX.

E ao falar da presença feminina no circo-família, ou mesmo no circo empresarial de hoje, relacionando a ideia de 'presença' com a ideia de 'espetacularidade', é difícil para uma palhaça com formação teatral como eu resgatar esse conceito sem relacioná-lo com as práticas e os escritos de Eugênio Barba. Em sua Antropologia Teatral a 'vivência espetacular' e a tão procurada 'presença cênica' vem, sobretudo, da organicidade conquistada a partir do treinamento pré-expressivo da atriz/ator/artista. Assim, a absoluta necessidade de treinamento é o eixo metodológico comum entre a perspectiva de teatro de Eugênio Barba e a prática de artistas circenses ao redor do globo. Com a qual corroboro totalmente, diga-se de passagem. Mas músicos e atletas

também, e bombeiros. Profissões espetaculares. Desde aí e em função do uso poético de seus corpos, para circenses o treinamento emerge tanto como lugar de manutenção de habilidades, bem como de conquista de novas habilidades cênicas, expressivas, artísticas ou circenses. Para Barba:

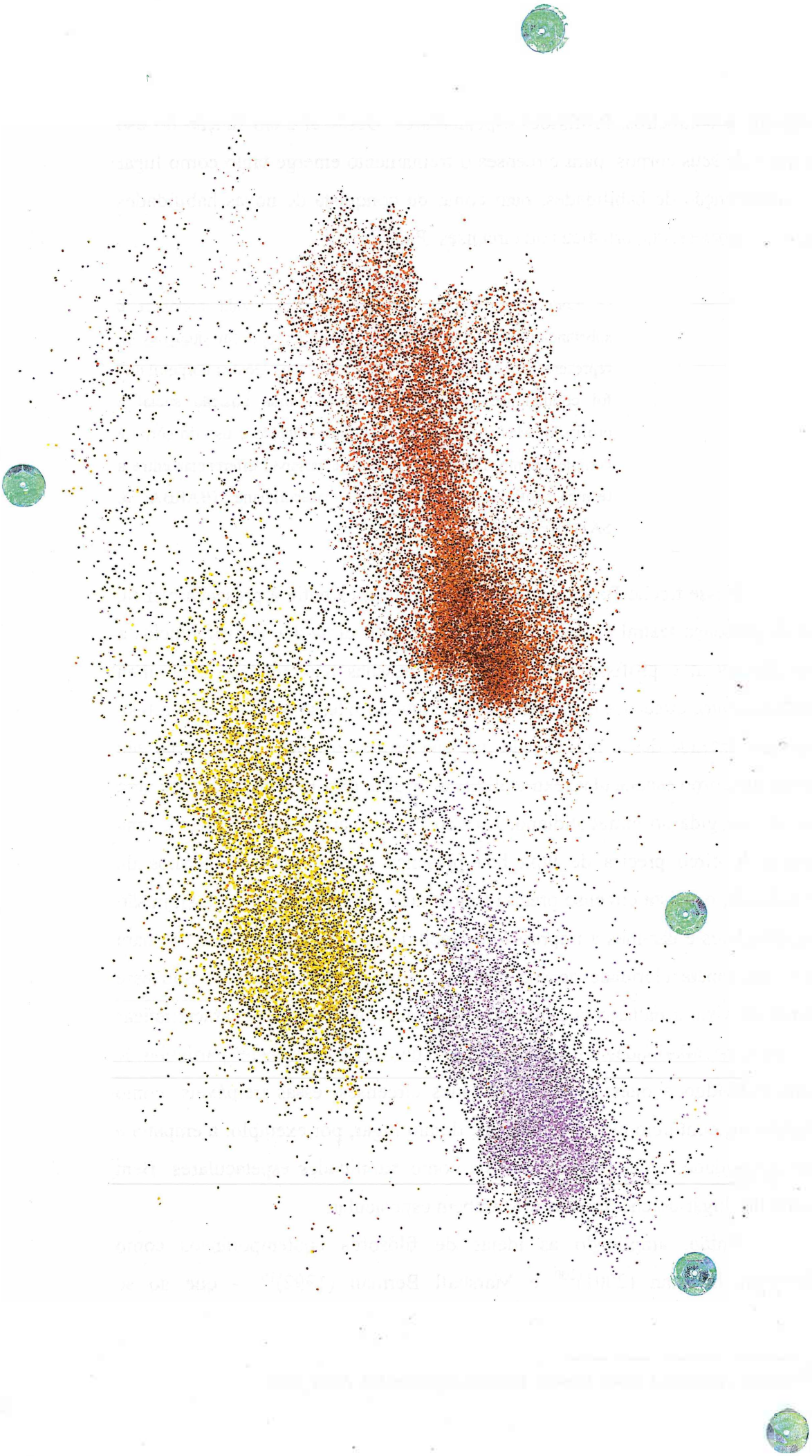
> O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 227).

Nesse trecho Barba está falando da diferença entre a presença cênica, ou da presença teatral em relação à 'presença' do dia-a-dia. As referências à posição social e profissional referem-se a pessoas não artistas, e, no meu entendimento, circenses estão fora desse contexto. Nesse sentido, uma artista circense entende desde muito cedo que sua profissão consiste em tornar seu corpo um corpo espetacular, extracotidiano. Assim, toda técnica circense é uma técnica dirigida ao extracotidiano. Mesmo a palhaçaria. Evidentemente, uma artista de circo precisa de uma boa presença cênica, mas, em termos de habilidade, o artista circense precisa treinar suas habilidades que, em si, já são espetaculares e dar-lhes a impressão de facilidade. Espetaculares que são para além da espetacularidade de sua presença, enquanto seres sociais. Sob esse ponto de vista a palhaçaria contemporânea que muito vive das características pessoais, peculiaridades, lógica particular, e da 'espetacularidade' particular de cada indivíduo a questão das habilidades circenses, essas treináveis, como malabares, contorcionismo, acrobacias, deram lugar, por exemplo, a empatia e espontaneidade, tratadas desde a cena como habilidades espetaculares. Bem como do 'lugar do encontro' como também espetacular.

Então, ampliando as ideias de filósofos contemporâneos como Zygmunt Bauman (2001)[100] e Marshall Berman (1992)[101] - que ao se

---

[100] Ver mais em:*Modernidade Líquida*. Bauman, Zygmunt.Ed. Zahar, 2001



debruçarem sobre a modernidade se depararam com um espírito de desmanche, de ruptura, de velocidade e liquidez, trago para a discussão José Sterza Justo. Justo é um pesquisador contemporâneo que ao olhar e pesquisar, por mais de 20 anos, os andarilhos, os errantes, os caminheiros de estradas, das ruas e das cidades, vê o avançar das ideias de Bauman e Berman se fisicalizarem em indivíduos, e numa sociedade para além da liquidez, onde o nomadismo encontra-se convertido num estado de errância, ela, a errância mostra-se como características grupal e individual principal dos sujeitos contemporâneos. Citando Justo:

> A metáfora do ar ou do estado gasoso talvez seja mais apropriada para caracterizar a volatilidade do mundo atual, a abolição do tempo e do espaço. Apesar da maleabilidade maior do líquido em relação ao sólido, o estado gasoso é muito mais que nômade, é errático. O líquido ainda permanece de qualquer maneira submetido à gravidade, a um assentamento com um rio aprisionado ao seu leito ou os mares contidos entre o continente. O estado gasoso dilui o próprio líquido, evapora a água, retirando a gravitação que a prende a terra, a um território. É verdade que os líquidos, como os gasosos, podem ser retidos no subsolo, mas a propriedade de expansão dos gases é incomparavelmente maior, até porque eles, sim, conseguem preencher qualquer espaço, inclusive, o da atmosfera. (JUSTO, 2011, p.32).

Então, toda vez que penso nessa 'explosão das palhaças' nos vejo num sentido errático, errante, e luminoso. Mas sem muita previsão de continuidade. E fico refletindo se a comicidade feminina - para além das palhaças, também se apresenta recorrentemente de forma historicamente errática... Subterrânea e explosiva, como alguns gases. Assim, nos ver, me ver como palhaça, na eminência do desmanche, da invisibilização pela dispersão luminosa, no extremo que é ser errático, vagante em meio a ruínas, gera-me um profundo incômodo. O incômodo da impermanência contemporânea, da desagregação, da ruína das tradições, das incertezas.

E, retomando Maria Zambrano, percebo a comicidade feminina como uma 'tradição desintegrada', ou 'arruinada' pela história dos homens palhaços

[101] Ver mais em:*Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar*. Bernan, Marshall. Companhia das Letras, 1992.

e da sociedade patriarcal. E percebo também desde aí a sensação de 'abafamento', enquanto estivemos dispersas, silenciadas, subterrâneas. Gasosas, sempre a ponto de explodir, porque fomos contidas - inclusive em nossas errâncias. Talvez, por isso, tantas vezes, sentimos que a palhaçaria feminina parece ser um fenômeno autoral, autopoético, feito por mulheres que vagam, e também vagueiam, entre as ruínas da palhaçaria mais edificada, tradicionalista - uma palhaçaria que parece ser sólida, mas de extremidades porosas, e talvez de interior mole, que é a palhaçaria feita eminentemente por homens até então. Não que a palhaçaria tradicional esteja em ruínas, ou seja em si uma ruína, mas para palhaças como eu, que transitam buscando referências femininas, a sensação de ruína é frequente. Eventualmente, enxergamos a ruína, percebemos a ruína.

Um olhar mais crítico-feminista para essa palhaçaria mais edificada, histórica, tradicionalista, nos faz perceber a comicidade feminina como um ente eventualmente espectral. Por isso gasoso. E para além da sensação de ruína, há dimensão da vaguidão. Enfim... Erráticas, vagas.

Entretanto, nesses últimos anos, e acredito que muito em função do movimento de aglutinação que os festivais de palhaçaria feminina têm provocado, e que ainda pipocam por toda parte no Brasil[102], vislumbro que agora finalmente começamos a percorrer um caminho mais líquido, e não mais eminentemente errático, gasoso. Como numa condensação onde o gasoso vai se tornando líquido. Entretanto, a errância existe, persiste, foi, e é necessária.

Em condensação e em comunicação íntima. Gotejando e se agregando. Diversas, mas não dispersas[103]. Essa será a diferença. Colocamos-nos em movimento... E agora num movimento coletivo, que começo a poder chamar de 'rolê', o 'rolê das palhaças' pois na base desta 're-aglutinação' liquefeita, para mim, está o fortalecimento do feminismo no mundo. E, no meu ponto de vista, não haverá saída sem as análises, as lições, as ideias, e até mesmo a lógica de

---

[102]Listo aqui alguns festivais de palhaças brasileiras, com os respectivos estados onde acontecem e anos de criação: Esse Monte de Mulher Palhaças (2005 \ RJ), Encontro de Palhaças de Brasília – Festival Palhaças do Mundo (2008\DF), PalhaçAria (2012 \ PE), Encontro Internacional de Palhaças de São Paulo (2014\SP), Festival Palhaça na Praça (2015\ MG), Mostra Tua Graça Palhaça (2016 \RS), Mostra de Arte e Comicidade Feminina (2017\ MT), Encontro de Palhaças de Belém (2017\PA), Encontro de Palhaças e Circenses do Vale do Paraíba (2018\ SP), Encontro de Mulheres Palhaças do Amapá (2018\ AP).

[103] Diversas, mas não dispersas é o lema criado, a partir do 14° Encontro de Feministas Latinoamericano e do Caribe, que aconteceu em Montevideo, em 2017.

enfrentamento feminista e do artivismo feminista para a palhaçaria feminina, e na palhaçaria, de modo mais amplo. Começamos a nos enxergar e a 'nós mesmas' enquanto grupo e a respeitar e se orgulhar de nossas individualidades. Bem-vindxs ao rolê.

2.2 + Palhaçaria, comicidade feminina, pluralidade e itinerância

Ermínia Silva também integra o portal Circonteúdo - onde se pode buscar vasto material sobre a linguagem circense, com artigos, livros, entrevistas, vídeos. Num dos artigos disponíveis no portal Circonteúdo, Silva destaca que é impossível falar em história do circo, mas em 'histórias':

> Se entendermos que as histórias do circo são as histórias dos circenses fazendo circo, pressupõe-se, também, que não existe "A História do Circo", no singular, mas sim no plural. Assim, o conjunto de várias histórias representa os vários momentos de produção das artes circenses. Múltiplas serão também as linguagens artísticas herdadas e produzidas por uma multidão de artistas anônimos desde as primeiras manifestações sociais dos homens, mulheres e crianças, aonde quer que eles estivessem e estejam (SILVA, 2009, p. 1).

E mais a frente:

> A teatralidade circense mostrou-se rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro, em cada continente, país, cidade, bairro, vila, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico das artes circenses.
>
> Deste modo, nessa LINHA DO TEMPO DAS ARTES CIRCENSES, iremos apresentar imagens ou gravuras de períodos anteriores ao século XVIII, no sentido de exemplificarmos parte do que conseguimos levantar das distintas influências artísticas recebidas e que faziam parte dos saberes e fazeres dos muitos artistas presentes no final daquele período. Parte não o todo e nem uma ou a "verdade" sobre o passado (SILVA, 2009, p.2).

De modo que dada a impossibilidade de acessar todas as várias partes ao mesmo tempo, de ver todas as raízes ao mesmo tempo, vamos constituindo imagens em separado, elegendo 'pedaços' que julgamos ser os mais representativos, mais significantes, como raízes que ao escavarmos vão emergindo - ou que emergem por si próprias.

Embora o espetáculo do circo moderno tenha nascido com Astley de um modo meio militar, e tenha se atualizado, se renovado, que tenha sido relido posteriormente por Hughes dentro de um modelo empresarial, e num lugar fixo, no Brasil, ele se edificou, inicialmente, numa perspectiva notadamente familiar e muitas vezes nômade. Mas nem sempre. Nem sempre nômade, mas muitas vezes familiar. Mas nem sempre familiar. Contudo, a perspectiva familiar contribuiu certamente para uma importante diferenciação entre nomadismo e errância, na medida em que os circos precisavam circular de cidade em cidade para a troca de público com um mínimo de segurança para 'as famílias' que compunham o circo. 'Itinerar', no jargão circense, é justamente seguir um circuito entre diferentes cidades de uma forma mais ou menos planejada. Além disso os circenses precisaram desenvolver a necessária segurança para poder empreender seguidas viagens pensando tanto no trajeto, quanto na estadia em cidades para realizar seus espetáculos. Segurança do ponto de vista das famílias que compunham o circo (homens, mulheres e crianças), e segurança financeira, comercial. Mas também uma segurança na dinamização dos saberes e fazeres que tornavamm toda essa aventura e modo de vida possíveis. Dessa maneira, os conhecimentos, saberes e fazeres circenses não podiam ser passados 'para qualquer um', ou de 'qualquer maneira', em qualquer lugar, numa sala de aula. A passagem da tradição de forma oral dialoga justamente com isso. E entender que os 'circenses tradicionais' se fecharam em si através da ótica do 'cuidado com seu legado' promove um olhar e um encontro mais amoroso, afetivo e empático com a ideia de 'tradição circense'.

Nesse sentido a itinerância, enquanto nomadismo, ajuda-nos a perceber o movimento de expansão e recolhimento da vida circense moderna e contemporânea. Contudo, temos que saber que nem sempre foi assim. E que

houveram os circos romanos, por exemplo, fixos e muito violentos. E circos modernos franceses e austríacos, que aconteciam em edificações, e não em lonas, mas que mesmo não sendo nômades dialogaram com as ideias de atualização e de superação, e de extracotidianidade, e, em função da necessidade de treino e do desenvolvimento das habilidades 'circenses', também participam de uma ideia de 'tradição circense' a ser protegida, guardada, e que não poderia estar disponível para qualquer um, qualquer uma. Sobretudo a palhaçaria, mas por que? Porque palhaçaria está intrincada com outras habilidades, habilidade que muitas vezes dizem respeito a lugares sociais, e que se dão de forma relacional, no que mulheres não podiam manejar esse tipo de coisa em outros tempos.

Talvez até por isso - por não ter podido ser nômade inicialmente, a palhaçaria feminina possa estar mais associada a ideia de errância do que de itinerância, ou nomadismo, em suas origens. Seja pela questão problemática do desconhecimento, ou da falta de referenciais próprias a serem atualizados quando em movimento, é nos nos vimos como errantes por tanto tempo. Dai vem a sensação de pertencimento controverso, a partir de uma relação complexa com a tradição eminentemente nômade do circo, enfim.

Então, e talvez por não mais precisar carregar toda história do circo, agora, afinal, as malas das palhaças possam estar mais leves e propensas a itinerários mais abertos... E a outros itinerários em relação aos já traçados. Consideravelmente mais leves, no sentido simbólico, e em relação à manutenção de uma tradição, na sua conservação. Contudo talvez carreguemos outros tipos de peso, pois já nos projetamos para outro tipo de aventura, jornada. Marcadas por forte hibridismo, mulheres palhaças vagam experimentando uma diversidade de amasiamentos poéticos com o que cada uma trouxe na mochila, de modo que embora ainda não tenhamos encontrado uma forma comum, ou uma estética coletiva comum clara, seguimos juntas, mais unidas. E talvez nem desejemos uma unidade estética, formal, enquanto mulheres que ainda estamos nos\se descobrindo como tais.

E retornando à ideia de mobilidade, intrínseca a ideia de nomadismo vivido pelos circenses, vejo que ela não foi capaz de promover

uma flexibilização interna na hierarquia social e familiar dos circos modernos tradicionais no que tange a questões de gênero na palhaçaria dentro de circos. Ou talvez ela esteja em pleno andamento... E por isso, por estar incompleta, a percepção do movimento também esteja incompleta. De forma que, em relação à palhaçaria, ainda são pouquíssimas as mulheres-palhaças, ou mulheres-palhaço, que conseguiram trabalhar em picadeiros tradicionais, no Brasil ou no mundo. Elas são exceções, são cometas. São erráticas.

Nesse sentido, a criação de Escolas de Circo foi, sem reservas, a brecha para que pessoas 'de fora' da lona pudessem aprender alguns dos muitos saberes e fazeres circenses 'de dentro' da lona. Não só na palhaçaria, mas toda a sorte de especificidades profissionais circenses, e de saberes técnicos e comerciais próprios do circo. Isso só aconteceu no Brasil a partir da abertura de espaços de aprendizagem voltados às artes circenses, sobretudo em meados da segunda metade da década de 80 do século XX. Essas 'escolas' levaram parte dos conhecimentos 'de dentro da lona' para fora dela. E parte do conhecimento 'de fora' para o diálogo interno entre os circenses.

Conheço, contudo, apenas duas palhaças que começaram nesse contexto, que aprenderam 'palhaçaria' com um 'palhaço tradicional', quais sejam: Verônica Tamaoki e Val de Carvalho, que aprenderam palhaçaria com mestres palhaços como Picolino (Roger Avanzi), quando ele trabalhou na Academia Piolin de Artes Circenses, em São Paulo, nos idos de 1978. Para a maioria das palhaças que conheço a porta se abriu mesmo em cursos de palhaçaria promovidos por 'palhaços mais teatrais', por assim dizer. De modo que não foi a palhaçaria tradicional dos circos brasileiros que se aprendeu nos cursos de Artes Cênicas de nossas universidades. De modo que a palhaçaria feminina contemporânea é fruto de uma palhaçaria híbrida, construída a partir de um imaginário aprendido olhando-se e imitando-se os palhaços que a gente via nos circos, no cinema (Chaplin, Buster Keaton, Os Três Patetas), e nas universidades.

Evidentemente, em se tratando de palhaçaria feminina, sempre haverá exceções, claro. Palhaças que começaram como bonequeiras, atrás e na frente de empanadas como Odila Nunes (PE), Rosineide Amorim (GO).

Palhaças que começaram na rua, com habilidades circenses outras, com malabares, bola de contato, como as gêmeas Thais e Laís Oliveira (MG)... E até um montão que começou atuando em hospitais, como Vera Abbud e Paola Mussatti (SP). Mas a imensa maioria das palhaças aprendeu uma palhaçaria de 'clowns'. Assim, o acesso à palhaçaria feita por mulheres, antes dessa abertura chamada 'clown pessoal'- ou seja, dentro de circos, e mesmo com as Escolas de Circo, foi muito pouco fomentada, ao que parece, ou pelo menos ao que se tem notícia.

Nesse sentido, a pesquisadora alerta que a família circense se assentou dentro do modelo patriarcal, onde o macho, o pai, o irmão, o avô, o tio "sempre se tornava o chefe da família, independentemente de esta ser ou não a proprietária do circo" (SILVA&ABREU, 2010, p 84) quando de um casamento entre famílias circenses – aliás, muito comuns dentro do recorte histórico tratado pela autora. Se acaso o casamento de uma mulher circense era com um homem não circense, este logo tratava de aprender alguma habilidade para tornar-se o chefe da família, e assim, o herdeiro do circo.

Contudo, para a pesquisadora, a mulher circense, mesmo nesse contexto, variava muito da mulher comum do período, uma vez que ela seria uma 'artista' no circo à noite (SILVA &ABREU,2010), ela trabalhava, tornando-se beneficiária de privilégios somente dirigidos a homens.

E toda mulher, ou homem, antes de ser adulta (o), foi criança um dia. No que a questão de menores trabalhando em circos hoje é um ponto sensível, mas Ermínia traz memórias anteriores a esse debate, onde crianças, quando incorporadas aos espetáculos circenses, eram garantia de público e a certeza da continuidade da tradição familiar (SILVA &ABREU,2010).

Então complementando o porquê a palhaçaria não ser permitida para mulheres dentro do circo, além do exposto em momento anterior, Ermínia Silva usa a tensão moral gerada entre os 'de dentro' e os 'de fora' da lona como indicativo para tentarmos compreender melhor o porque de haver apenas homens realizando a função de palhaços:

> 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& ABREU, 2009, p. 143).

No entanto, o traço mais forte dos circenses e que os liga indelevelmente aos ciganos é o nomadismo, os saberes e fazeres nômades em geral, como o uso de tendas, por exemplo - e que são referências concretas que ligam os 'povos circenses tradicionais' aos 'povos ciganos tradicionais'.

No mais, como a figura do palhaço de circo muitas vezes brinca justamente com a moralidade das coisas, ou melhor, com a inversão da moralidade no seu jogo cômico, ter mulheres desempenhando esse papel numa sociedade extremamente machista poderia significar a eminência do fracasso de público e a falência dessas empresas familiares. Talvez não se tratasse de uma discriminação de ordem sexista exatamente, no sentido de apontar uma incapacitação das mulheres na execução de tarefas, funções, trabalhos. Mas pode ter sido assim, via moralidade, que o elemento sexista fundamental excludente para mulheres em relação a esta profissão encontrou pouso, um pouso pacificado e acobertado por uma noção de moralidade importada 'de fora' que procura-se ser respeitada, para que 'os circenses' fossem acolhidos.

Silva destaca, numa sequência lógica, o jogo de sensualidade aplicado tanto aos corpos femininos quanto aos masculinos no circo, e onde a questão da moralidade dos 'de fora' exigia da mulher circense uma 'compostura social' ainda maior, mesmo que no picadeiro, e muito frequentemente, exibissem seus corpos com um gestual muito próprio e estilizado, reforçado por roupas colantes, atitude 'altiva e empoderada' para as mulheres. A autora destaca que se exigia uma "permanente afirmação de sua moralidade" (SILVA& ABREU, 2010, p. 150). Nesse mesmo texto a autora traz ainda, através de entrevistas, os depoimentos de mulheres circenses inseridas nesse contexto, que concordam plenamente e reforçam o sistema

patriarcal no circo como necessário, primeiro por uma questão de proteção, e segundo que, na visão delas, não seriam apenas elas a serem hostilizadas, senão a própria família circense como um todo (SILVA& ABREU, 2009, p. 151).

Esse deslocamento de interesses pessoais para o coletivo, nesses termos, assegurou que esse tipo de questionamento fosse considerado impertinente durante um bom tempo (SILVA& ABREU, 2010, p. 151). E contribuiu sobremaneira para que a afirmação do pensamento machista e limitante dos 'de fora' se consumasse e se replicasse também dentro da lona, excluindo mulheres da atuação como palhaços por exemplo.

2.3 + Soubrettes, Caricatas, Mulheres-Palhaço e outras cômicas no Brasil, na Ópera e na Commedia Dell'Arte

Continuando o tema da comicidade relacionada a questões de gênero, em específico ao sexo feminino, vamos recuperar algumas máscaras femininas da *Commedia Dell'Arte*, para, na sequência, estabelecer pontos de contato entre a ópera bufa, ou ópera cômica e o circo, revelando ocorrências cômicas que dialogam entre si numa possível história da comicidade feminina.

Uma sucessão de subcategorizações no contexto da arte lírica se deu ao longo dos séculos relacionando o formato, o tema e o tratamento artístico dado a suas obras delimitando territórios poéticos, estilos. A classificação de obras como: ópera séria, a ópera bufa, a ópera-balé, dentre outras, dá conta de uma interrelação entre períodos históricos e procedimentos composicionais próprios, interligando compositores ao redor do mundo.

Nas óperas bufas, ou cômicas, é preciso reconhecer primeiramente que as personagens femininas não têm o mesmo e frequente destino mórbido das óperas sérias, líricas ou dramáticas, tema apresentado no capítulo anterior. No contexto da linguagem operística, essas mesmas personagens trágicas são reapresentadas nas comédias líricas como condessas, esposas ou enamoradas. Elas deixam de morrer, mas ainda assim sofrem dentro de uma perspectiva cômica pois, ou são traídas, seduzidas, abandonadas, ou buscam alegremente um homem para se enamorar. E ao lado delas, das condessas e das filhas das condessas, há sempre uma serva, uma ama perspicaz e danadinha. Podemos

destacar assim os dois 'papéis sociais' básicos das personagens femininas na ópera cômica: as servas e as patroas. Ao se tratar de óperas bufas, as personagens das sacerdotisas, ou das rainhas, que compõe alguns dos perfis dramáticos femininos, por exemplo, não aparecem. De forma que as personagens cômicas na ópera bufa têm uma ascendência clara e direta das personagens típicas da *commedia dell'arte*. Também a estrutura dramática das óperas cômicas, em geral, foi importada da comédia de costumes, que tem uma ligação incontestável com a *commedia dell'arte.* Ou seja, falar de ópera cômica, em termos de personagens ou de dramaturgia, é falar de *commedia dell'arte*.

Ao estudar a história da ópera, sobretudo, quando da incorporação das mulheres em cena com a entrada das sopranos, por exemplo, e olhando para a *commedia dell'arte,* com a entrada das enamoradas e posterior entrada de mulheres em cena, fazendo as máscaras das colombinas e demais servas *dell'arte,* pode-se vislumbrar uma indelével ligação entre esses dois momentos. Na pespectiva histórica, ao passo em que o grupo da camerata florentina se encontrava e se desenvolvia dentro dos espaços de nobreza, da corte e dos palácios italianos, uma legião de fazedores de arte circulava pela Europa em carroças que levavam artistas para muitas praças e feiras de cidades, sobretudo, européias, e que, por força de sua arte, acabaram apresentando-se nos mesmos palácios ocupados pela nobreza barroca de outrora. Foi uma volta e tanto. E é um momento muito interessante se pensarmos que estamos diante de uma encruzilhada, onde popular e erudito se encontram. Uma encruzilhada que é um ponto de encontro, e não um lugar para se estar. E a ópera *Pagliacci* também é essa encruzilhada, esse ponto de encontro entre popular e erudito.

Antecessora à invenção da ópera, a *commedia dell'arte* tem sido recorrentemente estudada por atores, pesquisadores de artes cênicas, diretores teatrais e professores de arte. Para mim, enquanto palhaça, essa forma teatral e seu momento histórico são importantíssimos, pois dão conta das personagens femininas que poderiam apoiar o surgimento, ressurgimento, avivamento da mulher palhaça.

Flaminio Scala, um dos poucos *capocomici* que se tem notícia - que era uma espécie de diretor de cena e/ou o diretor de uma companhia de

comediantes do período, foi também ator numa dessas companhias iniciais *dell'arte*. Mais do que ser ator e diretor Scala deixou registros escritos de algumas das narrativas ou ainda 'roteiros dramáticos' utilizados por estes 'comediantes' no seu ofício. É a partir dessas narrativas, ou *canovaccios,* que Carlo Goldoni e Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido por Moliére, buscaram suas inspirações, personagens e seus assuntos, e posteriormente edificaram a comédia italiana e francesa, ou ainda, os princípios dramáticos da comicidade teatral moderna. Nesse ponto é interessante frisar que a comicidade teatral moderna se difere da dramaturgia circense contemporânea ou tradicional. A dramaturgia do espetáculo circense não tem a mesma lógica que a dramaturgia cômica dos palhaços, ou da *Commedia Dell 'Arte*, embora nos circos modernos, em geral, haja palhaços. Uma coisa é a dramaturgia cômica. Outra coisa a dramaturgia dos espetáculos circenses. Espetáculos de palhaças ou palhaços contemporâneos têm uma dramaturgia híbrida, não exatamente circense, mas quase sempre cômica. Entendendo comicidade aqui como palhaçaria, no sentido de engajar a plateia "num estado de riso" (REIS, 2010, p.33). Sendo cômicas mas nem sempre resultando em gargalhadas.

Compõe o livro de Flaminio Scala, intitulado A Loucura de Isabella, e Outras Comédias da *Commedia Dell'Arte*, um montante de 40 jornadas - nome também dado aos *canovaccio* à época. Isabella é um dos nomes comuns para as personagens das enamoradas. No livro, antes dos roteiros e para apresentá-los, a tradutora, Roberta Barni, estudiosa do tema, tece uma série de considerações bem relevantes. Em um determinado momento do texto a pesquisadora passa a nos apresentar todas as personagens femininas da *commedia dell'arte* que conhece, elaborando-as da seguinte maneira. Citando Barni:

> OS NAMORADOS, cujos dotes principais tinham que ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim, como as criadas, não usavam máscaras. Entre os homens temos: Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio, Lélio. Entre as mulheres temos Angélica, Ardélia, Aurélia, Flamínia, Lucila, Lavínia e, prenome de Andreini, a maior virtuose do século XVI, Isabella. São personagens enfáticas, apaixonadas, às vezes com frenesi. Com o avançar do tempo, tornam-se cada vez mais enlanguescidas.

> Diante do fascínio imediato exercido pelas máscaras, é difícil imaginar qual teria sido o grande atrativo dos papéis dos namorados. (...) É preciso notar, no entanto, que os escritos da época testemunham que o maior sucesso, junto ao público, era justamente daquelas atrizes – Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella Andreini – que interpretavam as namoradas (BARNI, 2003, p.27).

Isabella, citada por Barni, foi incrivelmente famosa, e trabalhou na companhia de Flaminio Scala. Posteriormente a este encontro com Flaminio Scala, casou-se com Francesco Andreini, diretor da *Compagnia dei Comici Gelosi*, fundada por eles e que se apresentou para Ferdinando Medici - o mesmo patrono e grande incentivador da *Camerata Fiorentina*[104]. Há alguns registros sobre as atuações desses comediantes *dell'arte*, sobretudo, em relação ao desempenho fabuloso e marcante de Isabella Andreini. Já sobre Flaminio Scala, sabe-se que o autor do livro e das narrativas em questão, no fim da vida, trabalhava como diretor de sua própria companhia a *Libera Compagnia dei Confidenti*.

Para nós, seres pós-modernos, pode ser difícil entender o que teria sido a entrada de mulheres em cena no contexto dessa época e da espetacularidade que causaram em meados do século XV. Mas a personagem da Enamorada, desempenhada por Isabela, e ela mesma, certamente se relacionam com a *primma donna* operística italiana, rainha do teatro romântico e da ópera. A qualidade de expectação que causaram talvez possa ser vislumbrada, olhando-se para o fenômeno social de divas líricas modernas, como Maria Callas, por exemplo. Isabella Andreini sempre é descrita como uma mulher extremamente culta. Muito embora, e em muitos textos, estas primeiras mulheres atrizes sejam sempre relacionadas à prostituição, ao ao meretrício, ou ainda à 'cortesania', numa perspectiva de diminuição ou desvalorização da profissão de atriz. Ou, por extensão simbólica, da mulher em si. Voltaremos ao tema da cortesania em momento oportuno.

---

[104]Grupo de artistas italianos que criaram a ópera, exaustivamente tratada no artigo anterior;entre outros grandes nomes de famílias de mecenas italianos.

Passemos então à descrição dada a outras personagens típicas femininas da *commedia dell'arte*, que seriam, segundo Barni:

> AS CRIADAS OU AMAS: surgem logo ao lado do *zanni*, como sua versão feminina, a *Zagna*. Franceschina, a primeira delas, era interpretada por um homem, Battista Amorevoli da Treviso. Já na companhia dos Gelosi, o papel de Franceschina é de Silvia Roncagli. Como podemos notar pelos textos de Scala, Francisquinha aparece como mulher do estalajadeiro, ou mulher do *zanni* e não raro se disfarça nos mais variados tipos. Em 1614, na companhia dos Confidenti, será mais uma vez um homem a representar esse papel. Enfim, a situação é variada. Geralmente falavam em toscano, e terão diversos nomes: Smeraldina, Pasquella, Truchetta, Riccolina, Diamantina, Coralina, Colombina. Nenhuma delas usa máscara (BARNI, 2003, p.26).

É nessas personagens das servas, em geral, que se radicalizam traços eminentemente cômicos propriamente ditos, pois elas se aliam aos *zannis*, ou aos servos masculinos como o Arlequim, ou o Pierrot, entre outros sempre citados em livros quando se trata de *commedia dell'arte*. Aliás, há, aparentemente, uma maior diversidade e quantidade de personagens cômicos masculinos do que personagens cômicas femininas, quando se pesquisa o tema das personagens tipo na *commedia dell'arte*. E é inevitável questionar o porquê. Pergunto-me até que ponto este é um fato histórico ou uma versão histórica dos fatos? Em termos de comicidade, o que essa diferença numérica tão grande pode estar querendo nos dizer? E quais foram seus desdobramentos?

Para além da comicidade, as Enamoradas disfrutavam de outras qualidades, que não seriam exatamente 'cômicas' na *commedia dell'arte* e que se referem aos seus atributos físicos e sociais, culturias. Mas na ópera cômica, certamente, empregadas e patroas fazem um combinado cômico, um outro tipo de 'dupla cômica', que age junta em favor da comicidade da narrativa e da cena, sempre buscando a alteração do *status quo* das mesmas, como os *zanni* entre si.

Diversas vezes, em sua introdução do livro traduzido de Scala, a autora se concentra em tentar desmitificar algumas noções cristalizadas sobre

este gênero de comédia italiana - como a ideia de que tudo era marcadamente improvisado, por exemplo, apresentando exatamente o material de Scala como fonte das estratégias e do registro das narrativas utilizadas pelos artistas desse tipo de teatro popular, que posteriormente teve um desdobramento nas cortes europeias.

Entretanto, uma das considerações de Barni me causa extremo espanto, quando a autora afirma que:

> (...) com a entrada em cena das mulheres, muita coisa mudará na comédia. Se hoje é ponto pacífico a presença feminina em cena, há que se imaginar a diferença e a surpresa que isso causou a um público acostumado a ver homens representando os papéis das mulheres. Mas a modificação vai além. Com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação poética e conceitual, cantada ou em rima, em suas componentes cultas e populares. Os *zanni* perderão um pouco do terreno, conquistado pela comédia agora mais sutilmente erótica que se deve a presença das atrizes da Arte. Sabemos que não só de erudição se valem as comediantes: algumas eram sábias em utilizar expedientes de provocação erótica para conquistarem o favor do público. Erudição e erotismo (esses) aspectos estão fartamente documentados (BARNI, 2003, p. 32-33).

A comicidade feminina parece desfrutar de formas diversas em relação ao tema 'desejo', e nessa citação a energia sexual feminina aparece de modo mais mais erótico e erudito. A citação acima nos fala também da qualidade da improvisação de mulheres em oposição a dos homens comediantes nesse contexto, reforçando uma erudição feminina cômica. A autora parte do estranhamento que deveria causar homens interpretando mulheres e sugere que nossa definitiva entrada em cena, com formação acadêmica e estudos musicais, literários, bem como dos saberes de outras 'especialidades' femininas alteraram o gênero, confluindo para sua profissionalização e para estruturação do que conhecemos hoje como *commedia dell'arte*, fixando as personagens e dando a metodologia mínima necessária para o estabelecimento de uma companhia profissional de arte. Ou seja, a entrada dessas mulheres instruídas, ou ainda, das *meretrices honestae*,

foi mais do que somente a substituição do sexo dos intérpretes, foi também uma alteração poética no sentido de abandonar a cena bufonesca grotesca que era comumente apresentada num contexto apenas masculino (BARNI, 2003).

Isabella Andrieini foi o exemplo vivo desse tipo de figura feminina na sociedade e na cena italiana da época, e baluarte dessa comicidade erudita. Poeta de valor reconhecido pertenceu à Academia Literária de *Gli Acessi*. Ela inaugurou a figura da "primeira atriz" ainda durante seu período produtivo. Mas Isabella não estava só, e não surgiu do nada, ela marca também uma mudança sensível, dada à educação da mulher, sobretudo radicalizada a partir do século XVIII, que "assistiu a eclosão da música acadêmica nas ruas e nas casas da burguesia" (MATAMORO & FRAGA, 1995). Durante sua vida de atriz, ou comediante *dell'arte*, Isabella Andreini não assistiu à mudança de paradigma que o classicismo significou para as mulheres da corte, ou da burguesia, mas ela o anteviu e o vislumbrou. Também ela não pode assistir ao que Mozart, posteriormente, fez com as criadas e as condessas, ou as heroínas enamoradas, em suas obras líricas cômicas. Entretanto, e sem qualquer dúvida, ela foi percussora desse novo lugar social da mulher. Um lugar que contou com o fenômeno cênico da *commedia dell'arte* como motor de transformação.

Problematizando ainda o tema da entrada das mulheres em cena, a partir de um olhar germinal sobre seus aspectos cômicos potenciais, ao lado da reacomodação simbólica e social que implicou, ou da ressignificação da mulher a partir da erudição, temos Franca Rame, filha de uma dinastia de comediantes da arte. Franca Rame é conhecida no Brasil por ser a esposa de Dario Fo. Mas ela é muito mais do que isso. A história pessoal de Franca Rame é, como a vida de outras mulheres citadas, como Maria Callas e Isabella Andreini, o testemunho vivo de mudanças históricas. Rame foi atriz desde sua mais tenra infância, por ser filha de comediantes subiu pela primeira vez ao palco ainda no colo de sua mãe. Nascida em 1929, na Itália, Rame foi uma das atrizes mais queridas da Itália, escreveu junto com Dario Fo inúmeras peças de teatro e comédias teatrais, atuou em filmes e, devido a seu envolvimento político com a esquerda comunista, foi presa e estuprada em 1973 por fascistas. Posteriormente foi eleita senadora. Mas renunciou e dedicou-se a escrever, junto com Dario, o Manual Mínimo do Ator, entre outros textos. Nesse livro,

recuperando um dos raros trechos que tratam da entrada das mulheres nas artes cênicas, em especial das mulheres cômicas, Rame nos fala:

> [...] as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralesca e prostituta. No palco, os papéis femininos eram interpretados por rapazes, os famosos *marioli*. Poucos sabem que a palavra mariolo ou marioulo, cujo atual significado é rapaz ardiloso e larápio, significava, originalmente jovem mentiroso e tratante, referindo-se aos rapazes que, nas representações sacras, atuavam no papel de Maria, revestidos portanto de uma candura e pureza que não possuíam de nenhum modo. No século XVII, as mulheres que atuavam em teatro ainda eram consideradas prostitutas. Não sei com quanta ironia eram chamadas de 'cortesãs honradas'. Não se fazia caso que intelectuais ou príncipes as incensassem com presentes e honrarias; sempre putas, mesmo se honradas, permaneciam (RAME,2004, p.346).

O retrato de Isabella Andreini feito por Barni dialoga com esse lugar, certamente desmistificando-o um pouco e/ou o desqualificando um pouco, 'des-moralizando-o', o que reitera o potencial erótico que Isabella Andreini provavelmente desenvolveu. As jogralescas nada mais são do que mulheres que viviam de seu histrionismo, ou de suas habilidades cômicas, preferencialmente dentro de tabernas. Elas misturavam dança, música e, eventualmente, 'contação' de histórias, atuando como as *fabliaux* que "à noite, no interior dos estábulos, contavam fábulas, moralidades, e logo que as crianças adormeciam, histórias obscenas" (RAME, 2004, p. 341-342).

Nesse sentido Rame dialoga com uma comicidade feminina mais grotesca, como na bufonaria também o é, e uma vez que mulheres também foram bufonas, Franca Rame corrobora e demarca muito bem essa comicidade feminina mais obscena em várias outras passagens do Manual Mínimo do Ator.

Nesse momento me parece apropriado trazer o mito grego de Baubo, que integra uma mitologia feminina cômica que dialoga com o grotesco. Baubo é uma deidade do panteão grego. Ela aparece especialmente nos mitos da religião órfica, e é conhecida como a deusa da alegria. Essencialmente obscena, é retratada sempre mostrando a vulva que, em

conjunto com os seios e o umbigo criariam a imagem de um rosto que ri. Em uma de suas passagens mitológicas conta-se que teria feito Deméter voltar a sorrir, quando esta deusa estava profundamente enlutada pela perda de sua filha, Perséfone. Baubo é também uma referência muito recorrente em estudos sobre o Sagrado Feminino. Em seu livro Mulheres que Correm com Lobos, Clarissa Pinkola Estes, fala sobre essa relação entre o sagrado feminino, o obsceno e o riso. Para a autora:

> O sagrado e o sensual/sexual vivem muito próximos um do outro na psique, pois eles despertam nossa atenção por meio de uma sensação de assombro, não por alguma racionalização, mas pela vivência de alguma experiência física do corpo, algo que instantaneamente ou para sempre nos muda, nos sacode, nos leva ao ápice, abranda nossas rugas,-nos dá um passo de dança, um assobio, uma verdadeira explosão de vida.
>
> No sagrado, no obsceno, no sexual, há sempre uma risada selvagem à espera, um curto período de riso silencioso, a gargalhada de velha obscena, o chiado que é um riso, a risada que é selvagem e animalesca ou o trinado que é como uma volata. O riso é um lado oculto da sexualidade feminina: ele é físico, essencial, arrebatado, revitalizante e, portanto, excitante. É um tipo de sexualidade que não tem objetivo, como a excitação genital. É uma sexualidade da alegria, só pelo momento, um verdadeiro amor sensual que voa solto e que vive, morre e volta a viver da sua própria energia. Ele é sagrado por ser tão medicinal. É sensual por despertar o corpo e as emoções. Ele é sexual por ser excitante e gerar ondas de prazer. Ele não é unidimensional, pois o riso é algo que compartilhamos com nosso próprio self bem como com muitos outros. É a sexualidade mais selvagem da mulher (ESTES, 1994, p. 255)

Aliás, esse tema da obscenidade feminina, ou da 'cortesania', tem sido exaustivamente revisitado pela estudiosa de *commedia dell'arte*, Joyce Aglae Brondani. Palhaça e especialista em *commedia dell'arte* num interessante diálogo com fenômenos afro-brasileiros, como terreiros de umbanda e candomblé, ressaltam-se estudos sobre máscaras femininas. Joyce tem produzido trabalhos bastante desafiadores, sobretudo do ponto de vista da

releitura de documentos da época, e da descrição de outro personagem típico da *commedia dell'arte*: a *Cortigiana*, uma personagem típica que foi invisibilizada ao longo se séculos, quando se trata dos personagens tipo dessa modalidade de comédia italiana popular. Segundo Brondani:

> A Cortigiana é uma máscara feminina da *commedia dell'arte* não muito conhecida. Diz-se "máscara", mas, tanto quanto as outras máscaras femininas, a Cortigiana não possui a máscara objeto, porém, o corpo deve comportar-se como se a portasse e, na cena, ter a mesma energia e expressividade latente que os corpos que usam a máscara objeto.
>
> A Cortigiana é uma máscara que possui traços da serva (Servetta/ Zagna) e traços nobres (Nobile/Innamorata). É uma máscara que perambula livremente entre os dois polos que formam a cena da *commedia dell'arte*: servos (Zanni, Arlechino, Pulcinella.) e patrões e nobres/enamorados (Dottore, Pantalone, Enamoratti...) Além de poder desenvolver os papéis de cigana, forasteira e conhecedora dos poderes das ervas (BRONDANI, 2016, p.152).

Barni não nos traz essa máscara feminina em sua introdução a Flaminio Scala. Até conhecer o trabalho de Joyce Aglae Brondani eu também nunca tinha ouvido falar dessa personagem tipo. Noutro trecho, Brondani, a partir da pesquisa que empreendeu na Itália com a Scuola Sperimentale dell' Atore - companhia que integrou de 2008 a 2009 - fala-nos sobre a existência dos *ciarlatani*, ou charlatães, e que são como um misto de vendedores ambulantes, presdigitadores e curandeiros, mas que já "empregavam mulheres por volta de 1.400" (BRONDANI, 2016, p 155). Eu imediatamente me vejo frente a uma bruxa medieval – dessas condenadas pela Inquisição, que, entre outras coisas, implicou num feminicídio histórico. Já sobre as companhias de comedia italiana, e a participação feminina nelas, Brondani considera:

> Primeiro abrimos uma festa. Em 1545, quando foi fundada a primeira companhia *dell'arte*, eram somente homens no contrato, mas nós já estávamos nas coxias. Éramos nós que cuidávamos do entorno do espetáculo.
>
> Então, andar com as companhias era um bom negócio para ambas as partes. Se de um lado as mulheres tinham a liberdade que a

> sociedade não as permitia, do outro as companhias tinham a mão de obra barata e que chamava público. Mas, oficialmente, nossa aparição na cena foi em 1565 (BRONDANI, 2016, p. 156).

Na sequência traz trechos de documentos, cartas, trechos de tratados medievais sobre comportamento, como o de Domenico Ottonelli, sacerdote da *Compagnia de Gesú*, ou a Companhia de Jesuítas, que em 1646 escreveu A Moderação Cristã do Teatro, onde sugere que as atrizes "são muito piores que as meretrizes. Porque as meretrizes são um mal benévolo à sociedade uma vez que (...) evitam um mal pior" (BRONDANI, 2016, *apud*, p 158), referindo-se ao incesto, adultério e outros pecados capitais. Em outro trecho recolhido por Brondani o clérigo Ottonelli diz ainda que:

> Se fossem tiradas as meretrizes do mundo, o mundo seria um lugar muito pior, mas as comédias, as comédias são obscenas, são ócios que fazem cometer pecados mortais e graves, porque, em cena, as atrizes falam palavras tão doces, recitam de um modo afetuoso e ardente que acenderiam um coração no meio do gelo. E pior ainda, as mulheres na cena não fazem outra coisa além de colocar nos corações das jovenzinhas a vontade de fazer valer as suas próprias vontades.
>
> (...) as atrizes fazem as jovens pensarem que podem ganhar a vida com o suor do palco, que podem ser cortejadas pelo seu público e até homenageadas (BRONDANI, 2016, *apud*, p. 158).

Ser uma cortesã/atriz era a única possibilidade para uma mulher que não aceitasse ser freira, prostituta ou dona de casa. E rapidamente a igreja e a sociedade patriarcal trataram de confundi-las, travesti-las, por muitos anos, como prostitutas. Ou como bruxas. Até hoje paira uma névoa nesse lugar que liga atrizes a uma teia de prostituição. Mulheres que 'são feitas' obscenas. Bruxas-atrizes-prostitutas. A máscara cômica da *Cortigiana* revela e expõe um pouco dessa dubiedade de saberes das mulheres, ou dessa ambivalência conjuntiva de erudição, erotismo e comicidade, que precisou ser calada através dos séculos.

Pensando com um pouco mais de concentração, condensação, percebo que não à toa a *Cortigiana* foi justamente a máscara excluída dos

tratados sobre *commedia dell'arte* em geral. Ela poderia ser um elo potente e uma perigosa inspiração para mulheres palhaças. E/ou para qualquer mulher.

Em geral, e dadas as condições históricas que nos apresentaram, a figura do Arlequim foi comumente, historicamente, tomada como a referência primordial de palhaças e palhaços. Mas, e se mulheres se baseassem em outras personagens típicas como a Colombina, e, sobretudo, a *Cortigiana*? O que teria acontecido? O que poderia acontecer?

Voltando então à ópera, chamo agora a atenção para o tema da classificação vocal que, muitas vezes, dá conta do rol de personagens líricos que poderão ser interpretadas pelo cantor/cantora em função da região e das alturas das notas que se alcança, bem como da expressividade vocal que possui. Na música erudita, em especial na ópera, a classificação vocal infere nas personagens que os cantores e cantoras provavelmente vão interpretar dentro de uma encenação, bem como no tipo de suas narrativas e nas emoções principais, sejam nas óperas cômicas ou em óperas sérias.

As personagens das criadas, nas óperas cômicas, baseadas que estão nas servas da *commedia dell'arte,* são comumente interpretadas por uma classificação vocal bastante específica, que é a *soubrette*. Essa personagem é um espelho feminino dos *mariolli,* aos quais Rame se refere. São personagens feitas por sopranos ligeiros e que operam no terreno tanto da ópera lírica quanto da opereta, mas, sobretudo, da ópera bufa. Quase sempre são criadas frívolas, sedutoras e espertas, como a Serpina, de *La Serva Padrona,* de Pergolesi, ou a Suzanna, de *Le Nozze de Figaro*, ou a Despina, de *Cosi Fan Tutte,* todas obras de Mozart. Segundo Filho:

> A ópera bufa surgiu no século XVIII como espetáculo suplementar, destinado a aliviar a tensão das plateias, afogadas nos mais profundos e pesados dramalhões de tirar o fôlego aos corações bem formados... A esses espetáculos paralelos, criados inicialmente em Veneza, dava-se o nome de *Intermezzo*. Não tardou muito o riso a se sobrepor às lágrimas. E os *intermezzi* se constituíram em forma independente, que tomou então o nome de *opera buffa*, ou seja, ópera engraçada, no sentido cômico. *La Serva Padrona* surgiu inicialmente como intermezzo deuma ópera hoje

desconhecida: O Prisioneiro Orgulhoso (FILHO, 1987, p. 373-374).

Serpina, que é o nome dessa serva numa das primeiras obras que inauguraram a ópera bufa, sonha em ser patroa. E faz todo tipo de chantagem emocional com o seu patrão, ameaça ir embora, inventa um falso casamento com o outro servo, seu parceiro de cena, o abobalhado Vespone. Aliás, o profissional que faz Vespone, nessa ópera, nem precisa ser cantor, inclusive, é preferível que seja um ator cômico, ou ainda um mímico, uma vez que ele é personagem mudo. Agora, elabore o que quer dizer uma personagem muda dentro de uma obra essencialmente musical?! Este personagem chama a atenção e cria uma relação inequívoca com a *commedia dell'arte*. Mas também cria um jogo do improvável e do absurdo dentro da linguagem operística, extremamente culta, e que confere um efeito extremamente risível. Assim, nessa obra temos apenas três personagens, o patrão sovina e dois criados, um mudo, preguiçoso e abobado, e uma serva esperta e sagaz, a *soubrette*.

Confluindo da máscara típica da Colombina, dos *mariolli* e, sobretudo da *Cortigiana*, está a *soubrette* Zerpina. Ela é uma personagem feminina que já lê, em meados do século XVII, período em que poucas pessoas sabiam ler. Mas é também uma personagem marcadamente esperta e sensual. Talvez ela seja o que sobrou, ocultou-se, da *Cortigiana*.

Há outros exemplos de personagens assim. E Mozart, pode-se dizer, foi o compositor que mais produziu personagens cômicas com essas características. A personagem Susanna, que faz par romântico e servil com Fígaro, em As Bodas de Fígaro, é outro bom exemplo desse tipo de personagem cômica na ópera bufa. O dueto, ou ainda a relação entre a condessa de Almaviva e Susanna, a dupla cômica, para além de ser a cena onde a serva ajuda sua ama a escrever uma carta para o conde de Almaviva, é um dueto clássico onde a serva exorta a patroa a atingir seus objetivos, utilizando-se do erotismo, pois na cena operam para marcar através de uma carta cheia de entrelinhas um encontro amoroso no bosque, com vistas a delatar a infidelidade

do Conde e de vingar-se de tantas traições do marido[105]. No fundo Susanna deseja que, ao ajudá-la a enganar o conde, a condessa conquiste a fidelidade do marido e que ela, a serva, seja poupada e consiga burlar o "direito do senhor", que em resumo, ainda nos tempos de Mozart, estabelecia a prerrogativa do patrão em se deitar primeiramente com a serva antes de entregá-la ao marido, no caso, o seu outro servo Fígaro. Em linhas gerais essa é a trama da ópera bufa, As Bodas de Fígaro, escrita em 1786, por Mozart.

Perfiladas assim, as personagens cômicas nas óperas bufas, as servas e as patroas, somadas às personagens dramáticas ou trágicas da ópera séria, temos um panorama que descreve um ideal de gênero feminino, seja nas narrativas operísticas, seja enquanto mulheres na sociedade. Mesmo que por uma via inversa, ou seja, pelo exemplo a ser 'evitado', banido. E longe de constituir um material aprofundado sobre a comicidade feminina esse material cria um aparente véu determinista sobre questões de gênero, engessando-as. Aprisionando-nas na memória ou no esquecimento. Acredito que as mulheres palhaças atualmente buscam se desprender dessas narrativas para iniciar uma pesquisa mais a fundo sobre essas máscaras, enquanto se divertem repetindo e criticando o lugar dessas dramaturgias de gênero construídas para nós. Oferecem-me, assim, por extensão e por inversão, um prato cheio de temas para brincar e criticar através do riso, até que o novo surja finalmente.

A frívola, a interesseira, a dramática, a louca suicida e a esposa traída. Esse ideal genérico nos instruiu por anos, e moldou como mulheres devem se comportar, e/ou ainda, o quê e como devemos desejar. Como e com o quê podemos trabalhar. De qual mulher devemos rir, e porque motivos.

A despeito de toda essa pesquisa sobre a presença de mulheres na arte, fica patente a sensação que tivemos, sim, um acesso intricado, restritivo e problemático ao palco. E, sobretudo, a um espaço mínimo de protagonismo em cena. Sim, fomos sufocadas do ponto de vista histórico, artístico e simbólico. Mas fica também a certeza de que estivemos o tempo todo por aí. Seguimos. Vestindo as poucas máscaras que nos confiaram, avançamos. Resistimos.

---

[105] Refiro-me ao dueto *Canzonetta sull'aria*. Para ver a cena vá para: https://www.youtube.com/watch?v=BLtqZewjwgA

Por outro lado, como palhaça e diretora de ópera, é inevitável querer pesquisar mais a fundo como uma personagem feminina, de mulher e palhaça ao mesmo tempo, uma mulher colombina, aparece numa ópera escrita em 1892? Ou seja, bem antes da explosão de palhaças que vivemos hoje no mundo e bem depois da falência do sistema teatral-circense da *commedia dell'arte*. Assim a descrição que se encontra do grupo que performa a ópera em questão, *Pagliacci*, é apresentada como trupe circense, já se configurando como um meio termo entre teatro e circo, popular e erudito, cantado dentro de uma ópera séria verista exemplar, e que termina por confirmar a situação de Nedda como uma já provável antecessora da mulher palhaça dos dias atuais, apresentando conceitos potencialmente muito emblemáticos para a palhaçaria feminina hodierna. E pensar Nedda como um cigana, a partir do figurino que lhe é atribuído na primeira cena, abre-a para um outro olhar, e lugar.

Em relação às máscaras femininas cômicas e circenses, a pesquisadora Sarah Monteath, também palhaça como eu, traz ao longo de sua dissertação de mestrado casos de mulheres que desenvolveram máscaras cômicas em circos brasileiros, resgatando muito dessa pouca história registrada sobre a comicidade feminina, e que foi tão puerilmente contada até aqui. Segundo Monteath:

> 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 (MONTEATH, 2014, p. 31).

Mais à frente Monteath apresenta três figuras cômicas, relacionais a figura dos palhaços, só que feitas por mulheres:

> 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 (MONTEATH, 2014, p. 36).

Ao ver o termo *soubrette* imediatamente me remeto a nossa conhecida soprano ligeira das óperas bufas[106]. Será? No circo? Como assim? E me parece um curioso 'achado' o fato de ambas linguagens, ópera e palhaçaria, apresentarem a mesma 'máscara cômica feminina', o que me leva pensar na indelével relação entre essas duas linguagens, por mais que ela parce absurda de início, e me leva a pensar sobre o ato de bordar, onde às vezes nos faz voltar ao mesmo ponto com vistas a criar aquela imagem tão desejada, mas sem contudo ser a definição dela. E para além das *soubrettes* vêm se juntar as 'caricatas' e 'caipiras' como outras duas facetas cômicas femininas no circo brasileiro e atestar a abertura que o circo brasileiro deu, dentro de sua 'tradição', para o amasiamento com outras linguagens e com os contextos sociais e culturais que o circundavam. Segundo Monteath essas cômicas chegaram a substituir palhaços no circo-família brasileiro (MONTEATH, 2014, p.02). Para a pesquisadora esses papéis podem ser perfilados como precursores das mulheres palhaças, e mais:

> A construção de novos olhares sobre as diversas influências recebidas para as concepções atuais desta arte torna difícil, ou talvez injusto, diferenciar a atuação de algumas artistas caricatas da arte do palhaço, apenas em relação ao texto (MONTEATH, 2014, p. 38).

São exemplos de caricatas, Dercy Gonçalvez, Guaraciaba Melhone, e Maria Elisa Alves, ainda antes de se consagrar como Xamego e permanecer mantendo segredo a respeito de sua atuação como mulher-palhaço por toda sua carreira (MONTEATH, 2014, p. 3). 'Facetas desviantes' da 'heteronormatividade palhacística'.

2.4 + Travestilidade, Palhaçaria Feminina e Teorias Queer

A reboque das conquistas femininas, sobretudo, na virada do século XX, aliada a princípios feministas que vêm se desenvolvendo e se 'encavalando' na pós-modernidade, está se construindo a ponte necessária para

[106] Refiro-me as criadas frívolas, sedutoras e espertas de óperas bufas como a Serpina, de *La Serva Padrona*, de Pergolesi, ou a Suzanna, de *Le Nozze de Figaro*, ou a Despina de *Cosi Fan Tutte*, todas obras de Mozart.

que mulheres possam experimentar e vivenciar qualquer profissão que desejarem. Ou ainda, qualquer identidade que desejarem. Mas nem sempre foi assim. Como pontuei anteriormente, uma das metodologias para vencer a falta de liberdade profissional foi a travestilidade.

Luiza Carla Cassemiro pesquisou o tema da travestilidade a partir de entrevistas com travestis e transexuais em sua dissertação de mestrado em Ciências Sociais. O título da tese traz o termo Amapô – que significa 'mulher' em iorubá. Esse termo também é frequentemente utilizado por travestis e transexuais para definir 'mulher' no jargão *queer*. Segundo Cassemiro:

> O termo *travestilidade* teve origem na língua francesa, como variante de *burlesque*, gênero artístico, relacionado ao erotismo. *Travestie* referia-se à forma de se vestir em casas de espetáculos na França, onde mulheres se apresentavam com roupas pequenas e provocantes a partir do século XV. Na língua inglesa, o termo preferido é "travestite", criado a partir dos estudos do sexologista alemão, Dr. Magnus Hirschfeld, que redigiu a obra *Die Transvestiten* no ano de 1925. A obra descreve que o termo "transvestite", está relacionado a pessoas que se vestiam voluntariamente com roupas do sexo oposto (CASSEMIRO, 2010, p. 45).

Pelo que entendi o termo nasce em cabarés, inicialmente em função das roupas que as artistas femininas usavam, até posteriormente, significar o uso de roupas do sexo oposto (homens vestindo-se de mulheres, e mulheres vestindo-se de homens). Para além da aparência, a travestilidade precisa do comportamento para apoiá-la. Afinal, do que adiantaria uma borboleta apresentar a aparência de um tronco (camuflagem), mas não deixar as asas paradas (mímese)? Para passar desarpercebida ela precisa aparentar e se comportar como um tronco. Em nosso contexto social a travestilidade pode ser entendida como a troca, omissão, ou substituição de algumas características de gênero para a execução de uma função ou em direção a se obter uma permissão social para se realizar/ser algo. Como Jeanne Baret (1740-1807), que se travestiu de homem para poder participar de uma expedição científica como assistente do naturalista Philibert Commerson.

Jeanne Baret também é citado(a) como um(a) excelente botânico(a), Jean Baret. Ou Flora Tristan (1803 – 1844), que se travestiu de homem e de árabe para adentrar o Parlamento Inglês em 1839. Ou Isabelle Eberhardt (1877 - 1904), que se travestiu de homem para viajar pelo Saara, já no século passado. E tantas outras mulheres das quais passaremos a falar agora. E qual é a importância dessas mulheres para um estudo sobre palhaçaria feminina? Elas não foram palhaças, nem cômicas, nem atrizes... Mas são inspirações. Inspirações históricas e metodológicas que se cruzam com a palhaçaria feminina. Mais ainda, são importantes 'desvios', ou ainda, 'pousos' de olhar. E percebi agora que todas estavam empreendendo viagens... Como eu. Como nós.

As narrativas e o diário de viagens de Isabelle, por exemplo, são tão interessantes e contundentes, que geraram uma ópera escrita em 2013 por Missy Mazzoli, intitulada *Song from the Uproar: The Livesand Deaths of Isabelle Eberhrdt*[107]. Já Flora Tristan escreveu algumas obras fundadoras para o feminismo moderno e que muito têem a ver com as viagens que empreendeu. Por isso em suas obras Flora Tristan fala tanto da necessidade de bem acolher as mulheres estrangeiras, talvez adiantando o conceito de sororidade. Militante socialista, a franco-peruana Flora Tristan escreve a partir da análise de suas experiências ao passar por discriminações, viajando pelo Peru e pela Europa, e apurando o olhar para a condição de uma mulher 'sozinha' em viagem, exposta ao mesmo tempo à xenofobia e à misoginia.

Moema Vergara possui um artigo onde se concentra justamente em examinar o contexto que paraleliza as viagens realizadas aos pensamentos escritos de Flora Tristan, nele a pesquisadora retrata o episódio do parlamento inglês da seguinte maneira:

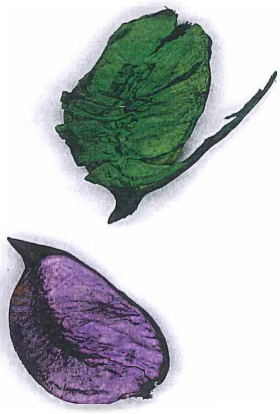
> Como estava disposta a conhecer o Parlamento, Flora concluiu que sua única saída seria se vestir de homem; assim, procura um deputado inglês, que fica horrorizado com sua proposta. No entanto, é bem acolhida por um diplomata árabe. Assim, para transpor esta barreira, Flora teve que se "travestir" de árabe e desta maneira teve o sucesso desejado. Michelle Perrot lembra a

[107] Para ver uma encenação dessa ópera vá para: https://vimeo.com/14279467

importância da indumentária, como demarcação social e sexual, e a razão pela qual, quando as mulheres querem sair de sua condição feminina, algumas se vestem de homem: George Sand, é claro, mas também, Rosa Bonheur para pintar, ou Louise Michel para combater (VERGARA,1995, p. 43).

Jeanne Baret (1740 -1807) precisou travestir-se para conseguir burlar as proibições. Conta-se que ela foi a primeira mulher a dar a volta completa no globo terrestre. Jeanne foi membro da expedição de Louis Antoine de Bougainville, nas fragatas francesas *La Boudeuse* (1766) e *Étoile* (1767). Jeanne alistou-se como Jean Baret. Luane Barbosa, estudante de Jornalismo e estagiária do Jardim Botânico de Recife, no sítio da instituição, traz uma pouco da história dessa incrível mulher ao contar a história do bougainville:

Ao contrário do que geralmente se pensa, a Bougainvillea Spectabilis, trepadeira de rara beleza bastante utilizada em caramanchões, é uma espécie nativa do Brasil, sendo considerada a grande descoberta de uma viagem francesa. Tudo começou quando Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) liderou a primeira circum-navegação mundial a mando do rei Luís XV, em 1766. No entanto, essa expedição não é aceita como a pioneira, porque James Cook (1728- 779), capitão da marinha real britânica, é considerado o europeu que realizou tal feito, tendo descoberto territórios da Oceania. A viagem era uma tentativa da França, derrotada na Guerra dos Sete Anos pela Grã-Bretanha, de se redimir.



As embarcações francesas chegaram ao Brasil, especificamente ao Rio de Janeiro, por volta de 1767. Em solo carioca a "trepadeira maravilhosa", como os franceses chamaram a bougainvillea, foi encontrada por Jeanne Baret (1740-1807). A naturalista adotou o nome Jean Baret e características masculinas com o intuito de integrar a expedição, já que, nessa época, o ambiente era unicamente masculino. "A francesa identificou e levou a planta para seu país", relata o biólogo Jefferson Maciel, do Jardim Botânico do Recife. Na França, a espécie começou a ser cultivada e, logo, expandida por todo o continente europeu, graças a seu caráter ornamental e sua fácil adequação a regiões diversas.

A flor típica da Amazônia e Mata Atlântica, só veio a ser encontrada por um brasileiro tempos depois. Burle Marx (1909-

> 1994), ao realizar uma caminhada pelos jardins de Berlim, se deparou com a beleza da bougainvíllea. O paisagista, que defendia a importação de flores, mudou seus conceitos ao notar a origem da planta. Percebendo que o Brasil possui espécies tão exuberantes e com características ornamentais quanto as estrangeiras (BARBOSA, 2017).

Pois é... Parece que o *bouganville* é nativo do Brasil. E parece que foi uma 'mulher' que a descobriu e catalogou. Busquei mais referências sobre a expedição e encontrei um artigo em português de Maria Fernanda Bicalho, historiadora e expoente no tocante ao período colonial brasileiro. Mas nele não há nada sobre Jeanne Baret, ou naquele momento, Jean Baret. Segundo Bicalho:

> A tripulação dos dois navios da expedição, la Boudeuse e l'Etoile, além dos respectivos capitães, Duclos-Guyot e La Giraudais, era constituída por dois escrivães, dois cirurgiões, um jovem rico e amante de aventuras, Príncipe de Nassau, um engenheiro cartógrafo, Romainville, um naturalista discípulo de Buffon, Philibert Commerson, e um astrônomo, Véron. Na relação que fez da viagem (que duraria de 1766 a 1769) encontram-se descrições da natureza e dos povos visitados, observações de caráter estratégico, militar e econômico, assim como vários princípios norteadores da política colonial (BICALHO, 2009, p. 17).

Jeanne Baret foi mais uma mulher invisibilizada pela história dos homens. Mais do que isso, durante muito tempo foi usurpada de seus méritos, e de seu legado. Mas ela voltou das ruínas, como tantas outras. E que começam a ter refeitos seus percursos excepcionais, espetaculares. Nesse sentido a travestilidade feminina é/foi uma interessante artimanha utilizada por mulheres para poder realizar coisas, conhecer culturas, ao longo dos tempos, e, arrisco-me a dizer, até os dias de hoje. Viajar 'sozinha' ainda é um desafio para nós mulheres. E mesmo que estejamos em grupo, se for um grupo apenas de mulheres, para muitas pessoas, elas estarão 'viajando sozinhas'. Quem viaja assim, sabe do que estou falando.

E voltando ao espaço circense, e mais pontualmente para a palhaçaria, quero destacar aqui o caso 'do palhaço' Xamego. Pois que sim, mulheres também tiveram que se travestir de palhaços para poder adentrar no contexto da palhaçaria. Pelo menos no início de seus/nossos percursos. Entretanto, embora já não se possa mais falar sobre uma proibição em ser palhaça, ou palhaço, hoje, como exposto anteriormente, ainda continuam existindo mulheres-palhaço por escolha própria - acredito eu, e o que respeito totalmente.

Numa perspectiva histórica talvez esse fenômeno da travestilidade aliado a uma 'emergência substitutiva' - pois em geral sua aplicação se dá em função da substituição de um palhaço que não pode estar atuando, tenha funcionado como um 'respiro' quando se está submerso.

Entretanto, essa emergência substitutiva parece ter sido mais recorrente do que possamos querer imaginar. Recuperando Monteath:

> 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 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 deste (CASTRO, apud MONTEATH, 2014, p.40).

'Precisar substituir', é o que chamei de 'emergência substitutiva', tão comum na iniciação de tantos palhaços de circo, como Waldemar Seyssel, mais conhecido como Arrelia108 - que narra de maneira bastante engraçada seu início no picadeiro, quando foi literalmente empurrado para o mesmo. Muitos palhaços brasileiros, de circos tradicionais, itinerantes, começaram assim, tendo que substituir alguém. E para além do 'capital sexual' dos palhaços, existente no trecho e no imaginário criado a respeito desta figura, a

[108] Para mais consulte o livro: Arrelia e o Circo. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1997.

proibição em se ter uma 'mulher-palhaço', nessa época era social e cultural. Imagine, pois, uma mulher que 'rouba 'outra mulher', no sentido afetivo e sexual que a chula de palhaço que abre essa dissertação quer simbolizar[109]? Ou mulheres sendo, sentindo-se, querendo ser 'livres como um passarinho', como a personagem Nedda, na ópera *Pagliacci*, em sua ária principal proclama? Ou desejar viver como a personagem Carmen, de Bizet, deseja ser, viver? À proposito uma das árias principais de Carmen fala justamente de um sentido de liberdade feminina que se realiza também no plano amoroso, pois Carmen expressa crer que o amor 'é livre como um passarinho rebelde'[110]. Essa é a *hybris* que comungam Carmen e Nedda. O desejo de liberdade, inclusive amorosa.

Guaraciaba Melhone, outra circense que trabalhou como caricata no circo de sua família, o Circo Guaraciaba, em seu depoimento revela que sua avó, também caricata, teria a ensinado a ser 'palhaça' aos seis anos. E acrescenta ainda que sua avó poderia ter sido uma ótima palhaça, se assim o desejassem ou fosse permitido. Segundo Guaraciaba:

> 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 (GUARACIABA, apud MONTEATH, 2014, p. 42).

Mas, como já disse, não se pode simplesmente chegar, julgar e condenar o passado. O que foi, foi. Mas o passado há de ser desvelado, caso ainda permaneça subterrâneo, invisibilizado, escondido, guardado, senão ele simplesmente explode, e é revelado do mesmo jeito, só que de forma mais luminosa.

---

[109] Como exposto na chula que abre a dissertação: "E o palhaço o que é? É ladrão de mulher".
[110]Refiro-me à ária de Carmen, no ato I, conhecida como Habanera, ou "L'amour est un oiseau rebele" (o amor é um pássaro rebelde). Para assistir a essa ária vá para: https://www.youtube.com/watch?v=6fZRssq7UlM

Na sequência, Monteath traz exemplos estrangeiros de mulheres que exerciam atividades dentro da palhaçaria, e que são anteriores a esse contexto brasileiro. Em função de serem estrangeiras, ou talvez pelo tipo de abordagem utilizada, ou ainda simplesmente repetindo a referência tal como o encontrou, mas, sobretudo porque ainda não havia o feminino de palhaço em nenhum lugar do mundo, Monteath lhes dá o nome de *clown*. Segundo a autora:

> 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 Mattews que, segundo consta no cartaz (p.12) trabalhou no *Barnum and Bailey Circus*, em 1895 (EUA), sendo anunciada por este "como a única mulher *clown*" (MONTEATH, 2014, p. 42).

Certamente, os circos citados não se constituem como circo-família, e têm um caráter notadamente mais empresarial. No entanto há outras palhaças estrangeiras como a francesa Annie Fratellini (1932-1997) que atuou durante um tempo com seu pai, e com seu marido, Pierre Étaix, e em dupla com sua filha, Valerie Fratellini, no circo Fratellini. E Loony Olchansky ou simplesmente Loulou, filha de um famoso *clown* inglês, reconhecida como 'a primeira' *clownette* por todo o Canal da Mancha. Madame Atoff de Consoli, que formava, com seu marido Atoff de Consoli, um casal clownesco de destaque, tornando-se reconhecida independentemente da figura do marido. Yvette Sperssadi uma cômica integrante do trio de *clowns* do Circo Pinder (MONTEATH, 2014, p. 42-45). Para encontrar essas mulheres Monteath utiliza as memórias de um famoso palhaço francês, Tristan Rémy, desde sua obra *Les Clowns* (1945), recentemente traduzida para o português.

Hudi Rocha, cômico e palhaço brasileiro, que junto a Iracema Cavalcante - outra cômica brasileira contemporânea a Guaraciaba Melhone -

faziam juntos uma 'dupla de caipiras cômicos' afirma o quão incomum foi a atuação feminina nos processos de 'aparição', 'criação de palhaças' nos circos e amplia seu discurso até a participação da mulher 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 (ROCHA, apud MONTEATH, 2014, p. 46).

Eu só não concordo que haja "pouquinho, mas muito pouquinho" preconceito, enquanto palhaça, identifico, volta e meia, uma chuva de preconceitos, de 'dificultações' nos acessos, na abjeção, em relação à palhaçaria - no sentido de se proclamar palhaça. Ou... É... Talvez sejamos ainda apenas numa garoa forte... E talvez ele tenha razão. Mas acho que não. Contudo, em relação à mulher em geral, já se sente chover lá fora, e muito torrencialmente. E isso retorna e molha toda a palhaçaria feminina.

Ainda sobre a citação, Hudi, ainda não acostumado com a inegável e numerosa entrada das mulheres na palhaçaria, não consegue articular o termo 'palhaça' como possível, usual, em sua frase. O que Guaraciaba Melhone, em outro trecho também parece demonstrar a partir do 'ato falho' na articulação dos termos que faz.

> 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 (GUARACIABA, apud MONTEATH, 2014, p. 48).

Mas afinal o que de tão catastrófico poderá acontecer se passáramos a nos autoproclamar todas as palhaças? Outra pergunta potente nesse momento é: e a travestilidade feminina, na palhaçaria, se resume a fazer palhaço? E que travestilidade é essa? Afinal, ser palhaça, ou palhaço, em última instância, não é travestir-se 'autopoeticamente' de si mesmo?

Conheço alguns casos de palhaças brasileiras que, tendo escolhido essa profissão, precisaram se travestir de palhaço, mas que, depois, 'tornaram-se' palhaças. Já contei em outro momento o caso de Gena Leão do Circo Grock, do Rio Grande do Norte, que já foi o palhaço Ferrugem e vestia-se com suspensórios, calça sapatão. Contudo houve um momento em que precisou revelar sua verdadeira condição feminina, em função de um calo vocal que adquiriu de tanto forçar a voz para ficar mais grave. Daí um pouco, passou a se autoproclamar palhaça. Mudou o figurino, mudou a voz e se assumiu. Saiu do armário. Hoje Gena se apresenta com seu marido Nill Moura pelo Brasil afora, fazendo a dupla Espaguetti e Ferrugem[111].

Val de Carvalho, de São Paulo, também já foi palhaço. Começou na palhaçaria com Roger Avanzi, o palhaço Picolino, naquela que foi a primeira experiência de uma escola de circo em São Paulo, em meados da década de 80, a APAC - Academia Piolin de Artes Circense. Anos depois, também mudou de nome e de figurino e hoje é a palhaça Xaveco Fritza, atuando há anos com os Doutores da Alegria, e agora com as Sampalhaças – um agrupamento cabaré volante de algumas palhaças de São Paulo, como Vera Abbud, Paola Mussati, Luciana Viacava.

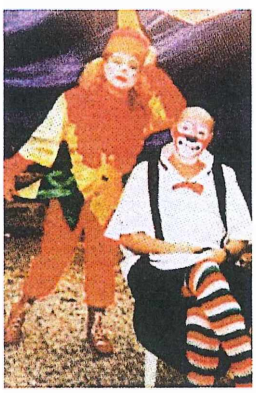
Michelle Silveira, a palhaça Barrica, desde 2012 organiza uma publicação que tem feito a diferença em nossos percursos, e na revelação, desocultação, articulação, reflexão de nossos percursos e práticas, que é a Revista Palhaçaria Feminina. Nela publicam-se artigos, ensaios, entrevistas com palhaças brasileiras e estrangeiras. Artigos mais simples, e artigos mais

[111] Tem fotos de Ferrugem que expõem esse processo em capítulo anterior.

científicos, acadêmicos. O projeto de Michele Silveira é extremamente valoroso, valioso e importante. Ele não só nos põe no mapa, como põe no papel nossas estradas, nossos caminhos e encruzilhadas. Val de carvalho conta um pouco de sua trajetória e experiência junto com Picolino na APAC, junto ao grupo Doutores da Alegria, a Cia do Ó, num artigo que escreveu. Mas ainda não fala do Sampalhaças, que começou só em 2014. Ao trazer seu percurso, e sobre seu início com Picolino, Val de Carvalho fala na terceira pessoa, tentando colocar-se como observadora de seu caminho. Ela diz:

> Nessa época Val de Carvalho era uma atriz muito jovem e rebelde que nem se dava conta de que naqueles tempos, palhaço era coisa de homem. E foi lá, no meio desse caldeirão quente, que ela entrou em contato pela primeira vez com a arte do palhaço, durante as aulas ministradas pelo mestre Roger Avanzi, o palhaço Picolino. E a partir daí, nunca mais abandonou essa pesquisa, tornando-se então uma das pioneiras da arte do palhaço feito por mulheres (CARVALHO, 2012, p. 40).

Trago fotos de Val de Carvalho durante essa jornada. Talvez o percurso em imagens seja bastante retórico e clarificador do processo vivido por ela.



Val de Carvalho (Clownesse) e Roger Azazi (Picolino). Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.

Val de Carvalho (Xaveco). Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014.

Val de Carvalho (Xaveco Fritza) e Sandro Fontes, 2017. (Dr. Sandonal). Disponível em https://www.doutoresdaalegria.org.br/tag/val-de-carvalho/

Val de Carvalho (Xaveco Fritza), 2014. Disponível em https://www.doutoresdaalegria.org.br/blog/homenagem-ao-circo-quando-uma-mulher-experimentou-ser-palhaca/

Sampalhaças, 2015. Disponível em https://www.facebook.com/sampalhacas/

Mulher-palhaça ainda é uma cadeia criativa muito nova no Brasil. Mas talvez a comicidade feminina não. Além da travestilidade, no sentido do disfarce imagético, a 'adaptação' de reprises desenvolvidas por palhaços, no sentido ético e dramatúrgico também se fez necessária. Segundo Val de Carvalho:

> Grande parte da trajetória de trabalho dessa palhaça foi na palhaçaria clássica que é um mundo masculino. Tanto as reprises como as entradas circenses, dramaturgia tradicional dos circos, sempre foram elaboradas e realizadas por homens, pois o espaço da palhaçaria no circo não era lugar de mulher.
>
> Mas como tudo que é vivo muda, hoje temos no Brasil grandes palhaças que lutaram e estão lutando para dividir este espaço com homens. Mulheres que estão criando um novo pensamento e um novo humor na linguagem clownesca. No entanto, como negar essa história maravilhosa que temos, onde reprises, mesmo que masculinas, já foram testadas milhares de vezes e chegam até nós com uma inegável eficácia cômica? E porque não, beber da fonte clássica, como ponto de partida para uma nova dramaturgia? Uma dramaturgia onde seja possível a transposição de reprises clássicas para o universo feminino.
>
> Eis aí o percurso de Val com esse grande desafio: trazer para o universo feminino, os clássicos da palhaçaria circense, revalorizando assim uma parte importante da cultura nacional, a tradição circense, colocando a mulher como porta-voz dessa tradição (CARVALHO, 2012, p. 40).

Colocar a mulher como 'porta-voz da tradição' da palhaçaria clássica, nesses termos, talvez seja algo que nem todas nós desejemos. Mas esta é uma tradição que nos atravessa certamente, naturalmente, historicamente, e violentamente também. A 'palhaçaria clássica', à qual se refere Val de Carvalho, é essa palhaçaria tradicionalmente feita e desenvolvida por homens palhaços, e que poderíamos chamar também de 'palhaçaria masculina', mas, que neste trabalho, por vezes, aparece como 'palhaçaria sólida'. Aliás, o binômio 'palhaçaria clássica' parece-me bastante interessante, em relação à fricção a uma 'palhaçaria moderna' sensivelmente bem mais fluida.

Daí, entendendo 'mulher palhaça' como termo último que a comicidade feminina encontrou, vislumbro que a palhaçaria feminina se beneficiou diretamente da luta feminista - que muitas mulheres empreenderam dentro e fora dos palcos, nas ruas, nos picadeiros, para se fortalecer, empoderar, visibilizar. Embora muitas palhaças não se considerem feministas e, até mesmo, algumas demonstrarem aversão, abjeção ao tema, a pergunta: 'toda palhaça é feminista?' – se faz natural. E não. Não posso corroborar com a ideia de que toda palhaça é feminista, como não concordo que toda mulher seja feminista, mas sinto que há uma boa dose de feminismo em se autoproclamar mulher palhaça, ou palhaça simplesmente. A pretensa diferença entre palhaça e mulher palhaça, não existe de fato, e mora na vontade de se diferenciar mulheres que trabalham com palhaçaria e cuja expressão externa de sua máscara autopoética é lida como mulher. Há mulheres que trabalham com palhaçaria e são lidas como homem, como palhaço: daí mulher-palhaço. Destarte, o que chamamos por palhaços, na verdade poderiam ser chamados de homens-palhaço, seguindo-se essa lógica.

Do ponto de vista técnico, ou dramatúrgico, a comicidade feminina aguarda, fecunda, alimenta, conspira pelas descobertas e experiências das palhaças no sentido de se reconstruir, se avivar a palhaçaria feminina num ciclo mútuo de adubação cruzada.

No contexto do lançamento do livro O Segundo Sexo, quando Simone de Beauvoir publica a emblemática frase onde afirma que uma mulher não nasce mulher, ela se torna (BEAUVOIR, 1949), esse 'tornar-se' deflagrava toda a pressão e opressão social para ser uma 'certa' mulher e manter o sistema patriarcal em pleno funcionamento. Uma mulher que se constituía 'de fora' dela mesma, limitando tantas vezes sua essência particular. Beauvoir estava fazendo uma crítica ao sistema cultural ocidental patriarcal. Atualmente essa frase tem evocado a cada mulher descobrir-se em sua mulheridade, ou na expressão de sua mulheridade personalizada, não aceitando passivamente o que a cultura patriarcal lhes impõe. Esses são alguns dos desdobramentos feministas que entendo que se infiltraram na palhaçaria feminina, por exemplo. Nesse sentido, podemos estar começando a viver um momento onde palhaças buscam, pesquisam, expõem suas mulheridades.

Mas 'tornar-se' não é 'travestir-se'. Ou é, momentaneamente? E vice-versa? Travestir-se é tornar-se, momentaneamente?

Judith Butler expande essa discussão sobre o 'torna-se', incrivelmente, quando, para além do binarismo 'homem x mulher' e da 'heteronormatividade compulsória', chama a atenção para a 'performatividade de gênero' e para 'identidades desviantes' (BUTLER, 2003). Para Butler, talvez o 'tornar-se' de Beauvoir seja 'performar repetidamente traços identitários lidos como determinado gênero'. No prefácio Problemas de Gênero, Butler relaciona o título da obra com o título de um musical da Broadway, e, desde aí problematiza a travestilidade, o feminismo, e a mímese:

> Por mais séria que seja a medicalização dos corpos das mulheres, o termo também o é risível, e rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo. Sem dúvida, o feminismo continua a exigir formas próprias de seriedade. *Female Trouble* é também o título do filme de Jonh Waters estrelado por Divine, também herói/heroína de *Hairspray – Éramos todos jovens*, cuja personificação de mulheres sugere implicitamente que o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real. A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre

> gênero. Seria o *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria um "fato natural" ou uma performance cultural, ou seria a "naturalidade" constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? (BUTLER, 2003, p. 08-09).

O *Hairspray* ao qual se refere Butler é um musical norte-americano da Broadway, de 2002, com música de Marc Shaiman, letras de Scott Wittman e Shaiman, e libreto de Mark O'Donnell e Thomas Meehan, baseado no filme *Hairspray* de John Waters, produzido em 1988. Esse musical teve uma versão cinematográfica, filme musical, em 2007, com direção de Adam Shankman. O drama do espetáculo fala de inclusão, uma vez que conta a história de Tracy Turnblad, uma adolescente que deseja integrar o corpo de baile de um programa de televisão e não consegue por preconceito em relação a seu 'excesso de fofura'. Mas Tracy consegue entrar para o show e fica famosa do dia para a noite, aproveitando isso para empreender, junto com seus amigos brancos e negros, uma campanha de inclusão. Além disso, o musical traz um *drag role*, que é um personagem travestido, no papel da mãe de Tracy, Edna Turnblad. A versão cinematográfica de 2007 traz John Travolta no papel de Edna. Além de travestido, a personagem *drag* de John Travolta também é o de uma mulher obesa. Tanto o filme de 2007 quanto o musical da Broadway obtiveram muito sucesso. O musical teve, inclusive, uma versão brasileira com Edson Celulari no papel de Edna Turnblad, em 2009.

Esse musical da Broadway trouxe o *drag role* para a discussão *queer* e inspirou o título da obra de Butler. Mas antes dele, do *drag role*, o recurso das 'vozes travestidas' foi bastante utilizado na ópera. Trata-se de um uso diverso, expressivo e diferente da voz, com vistas a explorar a tessitura vocal em relação à sua expressividade musical na construção auditiva de personagens. Cito algumas obras e personagens que apresentam composições com vozes travestidas: a personagem da bruxa[112] de João e Maria, de

[112]*Hansen UndGrettel*, obra de Humperdinck, escrita em 1883. Nessa ópera, que reconta a história infantil clássica de João e Maria, a personagem da bruxa é feita por um tenor e a personagem de João é feita por um contralto.

Humperdinck, foi escrita para ser cantada por um homem. A Ninfa[113], de Francesco Cavalli, deve ser cantada por um homem. E exemplos reversos de mulheres que, no palco, interpretam papéis masculinos como: o jovem personagem de Cherubino[114], de Mozart, e escrito para uma mulher. A ópera Orfeu[115], de Gluck, cujo herói grego deve ser feito por uma *mezzo* soprano. Assim como as personagens de Julio Cesar[116], de Handel, Telêmaco[117], Oto e Nero[118], em obras de Monteverdi, cujos personagens-título são cantados por mulheres.

A explicação comum e apaziguadora para a utilização das vozes travestidas é de origem musical. Os compositores precisavam de certa 'especificidade musical', expressividade e de tessitura (timbre, extensão) para dar conta de seu intuito artístico, culminando, por vezes, no 'drible' do sexo dos intérpretes. Esse recurso foi recorrentemente utilizado, e sem a menor celeuma, por parte de compositores durante séculos, dentro da tradição lírica. Paralelamente a isso, toda a ideia da classificação vocal feita até os dias de hoje se baseia principalmente em função da tessitura e da extensão vocal de cantoras e cantores. Contudo, a classificação vocal não é feita independente do sexo do intérprete, ou de sua idade. Ou seja, ainda que um homem possa ter a mesma 'agudez' de um contralto, e até mesmo a mesma extensão vocal, ele não será classificado como contralto. Ou uma mulher que apresente os mesmos traços expressivos de um tenor, ou a mesma extensão vocal de um tenor, não será classificada como tenor. Mas ela poderá cantar personagens masculinos, dadas as suas características musicais expressivas, e da poética da obra em questão. Depende do que está recomendado na partitura. Ou o contrário, tenores que

---

[113]*La Calisto*, obra de Francesco Cavalli, escrita em 1651. A personagem da Ninfa é cantada por um tenor.

[114]*Le Nozze de Figaro* (As Bodas de Fígaro), obra de Mozart, escrita em 1786. Nela, o personagem Cherubino, um jovem rapaz imberbe, é cantado por uma mezzo-soprano

[115] Orfeu e Eurídice, obra de Gluck, escrita em 1762. .Nela o personagem de Orfeu é feito por *castratti*, ou, mais atualmente, por uma mezzo-soprano.

[116] Julius Cesar, obra de Handel, escrita em 1723. Nela o personagem título é interpretado por um *alto castratto*, ou atualmente por uma *mezzo soprano*. Há na obra outros papéis nessa situação, são os personagens Tolomeu e Nireno, ambos interpretados por *alto castrato*.

[117]*Il Retorno Di Ulysses in Patria*. Obra de Monteverdi, escrita em1960. Nela o personagem de Telêmaco, filno de Ulysses é cantado por uma mezzo-soprano, mas também pode ser feito por um tenor.

[118]*L'Incoronazione di Poppea* (A coroação de Popéia), de Monteverdi, escrita em 1641. Nela os personagens Oto (ex-amante de Poppea) é cantado pela soprano 1, e Nero, imperador de Roma, é cantado pela soprano 2.

poderão cantar personagens femininos, enfim. As obras foram escritas para serem cantadas assim, com vozes travestidas.

No entanto é preciso destacar que a classificação vocal de uma pessoa pode mudar ao longo do tempo e/ou do treinamento vocal que faz, mas ela nunca avançará os limites determinados por uma classificação vocal ainda baseada em fatores sexuais biológicos. Ou não? [119]

Ainda nesse sentido, há uma série de recorrências que relacionam os perfis psicológicos dos personagens à sua classificação vocal, e logo, ao sexo de seus intérpretes. Por exemplo: os heróis são quase sempre cantados por tenores, o baixo recorrentemente surge nas óperas no papel de um velho ou como sacerdote. Barítonos são muitas vezes escalados para cantar vilões. Sopranos interpretam tradicionalmente as ninfetas casadoiras e/ou as heroínas que se matam no final. Contraltos performam frequentemente esposas traídas, de um modo geral. E me pergunto se, quando, a nova configuração identitária que começamos a viver nos desafie a rever toda esta congelada categorização da classificação vocal, quais serão os novos limites éticos e estéticos a serem desafiados...? Pois certamente essas relações começam a ser ressignificadas dentro de encenações mais contemporâneas, e em algumas experiências mais para o final do século XX, como a *Opera Queen*, citada anteriormente.

E falar em travestilidade, para mim, enquanto estudiosa de ópera, e por extensão, muito interessada na história da música vocal, é uma provocação pronta para tratarmos do fenômeno dos *castratti*. Segundo Suhamy, em seu Guia da Ópera:

> Os castrados italianos eram cantores que haviam sido emasculados antes da puberdade a fim de lhes ser conservada a voz de criança. Essa prática bárbara representava um ganho para a Igreja Romana (os castrados substituíam vantajosamente as mulheres, sem acesso à igreja), para a ópera (no final do século dezesseis, em Roma, a Igreja proibia às mulheres de se exibirem em cena), mas também para as famílias pobres, que vendiam seus filhos a congregações religiosas (SUHAMY, 2002, p. 258).

[119] Esses dias conheci uma 'barítona'. Seu nome, curiosamente, é Ária e ela é cantora. Ária é uma mulher trans.

Complementando, cito Matamoro & Fraga:

> Os castrados ou emasculados são um fenômeno típico do barroco italiano, porque, como já se disse, as mulheres não podiam cantar nas igrejas e deviam ser substituídas por varões com vozes de mulher, o que se conseguia por meio de uma orquiotomia, ou extirpação dos testículos, realizadas ainda na infância em certos meninos que demonstravam boas condições vocais. A igreja admitiu sua existência entre 1539 e 1922, ano da morte de Alessandro Moreschi, o último dos castrados, e do qual restaram elementos fonográficos (MATOMORO & FRAGA, 1995, p. 19).

Para além da imagem da violência física que fica registrada quando pensamos numa orquitomia, se considerarmos, pelo menos por um segundo, que os *castratti* são as primeiras vozes 'femininas', ou as vozes 'de mulher' na ópera barroca, ou ainda as primeiras 'vozes de registro feminino' - pois são seus intérpretes primários, poderíamos assegurar-lhes um lugar destacado nessa discussão. E me pergunto se os *castratti* estão mais para transgeneridade do que para travestilidade, propriamente dita. Nesse momento é importante frisar o quanto a entrada oficial da mulher em cena, ou na arte, tem sido um processo histórico muito complexo até hoje. Afirmo isso não para reclamar do tempo passado, mas para constatar um silenciamento baseado em questões de gênero e cujos desdobramentos estéticos e simbólicos se apresentaram de uma maneira muito visível na música, seja a partir da discussão sobre travestilidade feminina, quando do uso de vozes travestidas, seja também pelo seu pólo reverso, da travestilidade masculina, que no caso dos *castratti* beira a transgeneridade, quando homens que precisaram se 'travestir' de mulher para executar certas funções, visto que as mulheres não podiam cantar. As diferenças emergem ao compararmos os diferentes contextos de travestilidade aqui expostos. Travestilidade, ou transgeneridade. Os *castratti* são uma coisa no meio, sendo as duas ao mesmo tempo. E talvez sejam um exemplo barroco de desvio identitário, dentro de um percurso histórico do *queer*.

Será preciso um olhar mais contemporâneo e, sem dúvida. mais feminista, ou melhor, transfeminista, sobre esse grupo para ressignificar a ocorrência desses artistas e pessoas. Como nos relata Matamoro& Fraga, o fim

da era desses 'homens de registro feminino', e que foram mutilados em favor da religião e da música, ocorreu somente em 1922, com a morte de seu último cantor, Alberto Moreschi. Foram, portanto, quase quatro séculos com essa prática aceita e aplaudida. Cristina Augustin, que é uma estudiosa do fenômeno dos eunucos, há poucos anos defendeu uma dissertação de mestrado sobre o tema. Segundo Augustin:

> Como a opinião pública contra a castração crescia, em meados do século XIX, discreta mente, a Igreja começou a aposentar os *castratti* que cantavam no Vaticano. Após ataques veementes e muita pressão para que a Igreja se pronunciasse, a castração com finalidade musical foi oficialmente declarada proibida em 1878 pelo papa Leão XIII. (...)
> Em 1903, o papa Leão XIII faleceu e seu sucessor, papa Pio X, foi um grande defensor da volta do canto gregoriano assim como da polifonia renascentista. Um dos primeiros atos oficiais desse pontífice foi a promulgação do *Motu Proprio Trale Sollecitudini* no dia 22 de novembro de 1903, no dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos. (...) O decreto complementou a proibição anterior feita pelo papa Leão XIII e exclui de vez a possibilidade de contratação de novos *castratti* na Igreja. Era apenas uma questão de tempo: aguardar que Moreschi e seus colegas morressem e fossem substituídos por meninos (AUGUSTIN, 2015, p. 71).

Ou seja, nem mesmo com o fim da castração masculina às mulheres foi dada a possibilidade de cantar nas igrejas, e meninos cumpriram esse papel.

A autora pesquisou profundamente os registros financeiros das contratações dos castrados ao longo dos anos de 1752 a 1822, feitas pelos monarcas portugueses, bem como registrou a lenta entrada de mulheres na ópera portuguesa, através, sobretudo, das serestas realizadas pela corte em eventos que ocorreriam tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro, pois o Brasil ainda era uma colônia portuguesa. Há um interessante capítulo que trata justamente do 'silêncio' feminino, onde a autora, após analisar os motivos recolhidos nas escrituras eclesiásticas para a proibição dada às mulheres, afirma:

> Pode-se então concluir que esse veto às mulheres de cantar na Igreja, deu-se a partir de uma interpretação equivocada da epístola do apóstolo Paulo aos Colossenses, extraída de seu contexto original, repetida inúmeras vezes e absorvida como "verdade" ao longo dos séculos (AUGUSTIN, 2015, p.121).

A autora refere-se ao princípio *Taceat mulier in ecclesia* (as mulheres devem permanecer caladas na igreja), palavras de São Paulo nas suas Epístolas, e reproduzida em outras passagens bíblicas, que foram habilmente usadas pela igreja como motivação para a proibição orientada às mulheres para participar do culto, ou de serem recebidas como sacerdotes, enfim. Traz ainda diversos relatos de artistas e visitantes estrangeiros, italianos, suecos e germânicos, que, em meados do século XVIII, já não compreendiam mais o porquê desse veto dado às mulheres persistir nas óperas em Portugal, e que ao verem homens realizando papéis femininos nas montagens operísticas portuguesas percebiam o grotesco do espetáculo, pois como já não se faziam mais as castrações, mesmo que para fins musicais, atores entravam barbados para interpretar papéis femininos, usando vozes em falsete. O pastor sueco Carl Israel Ruders (1761-1837), o geógrafo italiano Adriano Balbi (1782-1848), Arthur William Costigan, pseudônimo do oficial escocês James Ferrier, que serviu a armada portuguesa, o desenhista irlandês James Murphy (1760-1814), e até mesmo o botânico alemão Johann Heinrich Friedrich Link (1767-1851), são alguns dos estrangeiros cujas memórias, cartas e publicações são recorridas pela autora para refazer esse quadro artístico português, do qual somos fiéis herdeiros (AUGUSTIN, 2013). Ou seja, enquanto a Europa já assistia mulheres cantando em óperas, Portugal ainda resistia, colocando homens para cantar e representar papéis femininos, inclusive barbados. No que este elemento histórico se desdobrou na cultura brasileira pós-colonial? Como este silenciamento ecoou séculos depois aqui no Brasil?

No entanto, foi também na ópera que aconteceu fora da igreja, e fora de Portugal, onde nós mulheres, definitivamente, subimos ao palco, um palco burguês, nobre, de reconhecimento socialmente, e onde ainda fomos pagas para trabalhar 'morrendo e cantando'. Também ali na ópera mulheres obtiveram certo prestígio e protagonismo social. E isso aconteceu de maneira

estranhamente rápida, na Europa de modo geral, e apenas em uma direção, como cantoras ou intérpretes, não ainda como compositoras ou encenadoras. Segundo Matamoro & Fraga:

> As vozes dominantes na ópera barroca são as do soprano e do castrado. O soprano tem importância especial porque as mulheres não podiam cantar nas igrejas, de modo que foi a ópera que promoveu a existência de um canto feminino, que deu lugar, mais tarde, à aparição da chamada *prima donna*, a *diva* (MATAMORO & FRAGA, 1995, p. 18 -19).

O autor sugere que foi através da ópera que se constituiu certo imaginário sobre a mulher, bastante específico e de destaque social, e que evolui desde a *prima donna* romântica até as *divas pop* contemporâneas, e que são umas das principais inspirações de *drags queens* em todo mundo. Um lugar simbólico que talvez tenha contribuído para a objetificação do feminino, para a regulamentação social e criativa da mulher, de seu corpo, e de sua vida. Essa, enquanto mulher, luta para se livrar de uma série de opressões e obrigações. *Drags* fazem graça com tudo isso há anos.

Cogitar proximidades entre palhaças e drags pode parecer um absurdo. E talvez o seja. Ou talvez não. Anna Paula Vencato empreendeu durante dois anos um acompanhamento do mundo *drag* em Florianópolis, que resultou em sua dissertação de mestrado na UFSC, intitulada Fervendo com as drags: corporalidades e performances de *drag queens* em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Segundo Vencato:

> As drag queens, de modo geral, são homens que se transvestem mas sem o intuito de se vestir de mulheres, mesmo que de forma caricata. Diferente dos "blocos de sujos" do carnaval ilhéu, re-inventam um feminino exagerado em sua representação porém sem debochar do "ser mulher". Enquanto os "blocos de sujos" vestem-se com roupas femininas que destoam de seus corpos e atitudes, as drags buscam, tal qual os/as travestis, uma certa aproximação dessa "mulher" que levam a público, muito embora a completa identificação nunca seja o resultado almejado (VENCATO, 2002, p. 02).

A travestilidade, nesse sentido de reinvenção de um feminino, me parece bem próximo do que faço como palhaça. Se ele é 'exagerado'? Hum... Talvez seja. Mas sinto que não seja exatamente 'exagero', é mais uma dilatação. Entendo que na palhaçaria, feminina ou não, buscamos a 'ampliação' de nossas características pessoais. É mais uma 'lente de aumento' do que uma exegese. Já na palhaçaria feminina talvez hoje busquemos nossas mulheridades com essa lente de aumento, com esse sentido de ampliação do que se emana desde a intérprete-criadora. E se penso nessa travestilidade como uma travestilidade autopoética, aí sim, reencontramo-nos certamente. Afinal, uma *drag* também pode ser entendida como uma obra de arte baseada numa travestilidade autopoética, certo? No entanto *drags* são *drags*. Mulheres são mulheres, e palhaças são palhaças. E *drags* não querem ser mulheres, mas elas certamente performam mulheridades. E, finalmente, para esclarecer a citação, os 'blocos de sujos', aos quais se refere Vencato, são agrupamentos carnavalescos "compostos por homens, heterossexuais, que se vestem com roupas e acessórios usualmente atribuídos às mulheres, de forma bastante 'escrachada'" (VENCATO, 2002, p. 02). E embora sejam grupos bem típicos da Ilha de Santa Catarina, no carnaval brasileiro podemos encontrar outros grupos com a mesma finalidade em diversas capitais. Carnaval e travestilidade são fenômenos que andam de mãos dadas. Bem como a ambiguidade e a insurgência. Então, do ponto de vista da comicidade *drag*, para Vencato:

> É um pouco a confusão entre signos masculinos e femininos que faz com que a drag chame a atenção e, por vezes, divirta. A drag aguça a curiosidade da platéia, que em muitos momentos busca aquilo que não está no lugar - um descuido na maquiagem, uma "mal andada" de salto, um pênis mal escondido, etc. – sendo que, o que está "fora do lugar" causa alguma instabilidade e desconforto. (VENCATO, 2002, p.12).

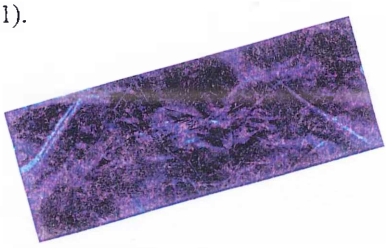
O desconforto de ser um corpo insurgente. Corpo político, e corpo-imagem. De ser fissura e de ser beira, de ser borda, de ser *queer*.

> Essa insurreição dos saberes subalternos foi bastante sensível no marco da produção feminista, do qual a crítica queer é tributária.

> Postura insurgente que exigiu das teóricas e ativistas dos movimentos feministas a criação de uma linguagem própria para fazer ciência, pois a que havia disponível as apagava como seres históricos e produtores de conhecimento. Usaram, então, seus corpos, falaram na primeira pessoa do singular, jogaram suas subjetividades no texto forjando armas agudas que cutucavam o lugar pantanoso das ciências canônicas. (PELÚCIO, 2014, p. 37).

Os feminismos mais contemporâneos estão plenos de uma ciência própria, e em construção, escavação, criação. Esse, no fundo, parece-me ser o chamado irresistível e amedrontador que a palhaçaria feminina nos faz enquanto mulheres... E sobretudo a paçhaçaria feminina. E como *queer* e *mestiza* também o desafio está bem posto: nos reconhecermos como temos, sermos quem somos e se rir disso tudo. Descobrir-se, apartir da travestilidade autopoética que a palhaçaria contemporânea oferece. Uma máscara que é um verdadeiro processo de desmacaramento. Além de colocar em cheque o silenciamento e o apagamento feminino histórico, dar voz e vez a mulheres em cena, nos circos, na rua, na sociedade, deflagrar toda a opressão que vivemos, em cena.

> Sem dúvida a ênfase em políticas identitárias teve seu papel histórico inconteste para tirar as pessoas historicamente privadas do direito da ontologia – de ser e existir como sujeitos plenos – da invisibilidade. Porém, o que se discute mais recentemente, são os custos teóricos da insistência acerca dessa identidade que exigiu, de certa forma, a coerência e unidade destas identidades "dissidentes". A questão que parece marcante nas discussões mais recentes sobre gêneros, sexualidades, raça, etnia é a desnaturalização da diferença. (...) Refletir sobre como diferenças se tornam desigualdades exige esforços metodológicos desconstrucionistas, capazes de desnaturalizar os processos pelos quais as diferenças se tornam desigualdades.
>
> O esforço teórico empreendido pela teoria queer, mas não exclusivamente por ela, é justamente desafiar os termos pelos quais a cultura dominante vem perpetuando diferenças enquanto desigualdade, reconhecendo que as adesões teóricas são também locais políticos capazes de instrumentalizar-nos para o bom combate. (PELÚCIO, 2014, p 41).



A 'ciência gaiata' dos palhaços, e sobretudo das palhaças e drags, parecem absorver perfeitamente o pensamento *queer*. Ainda sobre o termo *queer*, trago a prelo a ativista, feminista e educadora Guacyra Lopes Louro, que em seu artigo Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para a Educação, nos diz:

> Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (LOURO, 2001, 546).

E segue:

> A teoria queer permite pensar a ambigüidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação. Tomaz Tadeu da Silva argumenta que, tal como o feminismo, a teoria queer efetua uma verdadeira reviravolta epistemológica. A teoria queer quer nos fazer pensar queer (homossexual, mas também "diferente") e não straight (heterossexual, mas também "quadrado"): ela nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. (...) O queer se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas que se

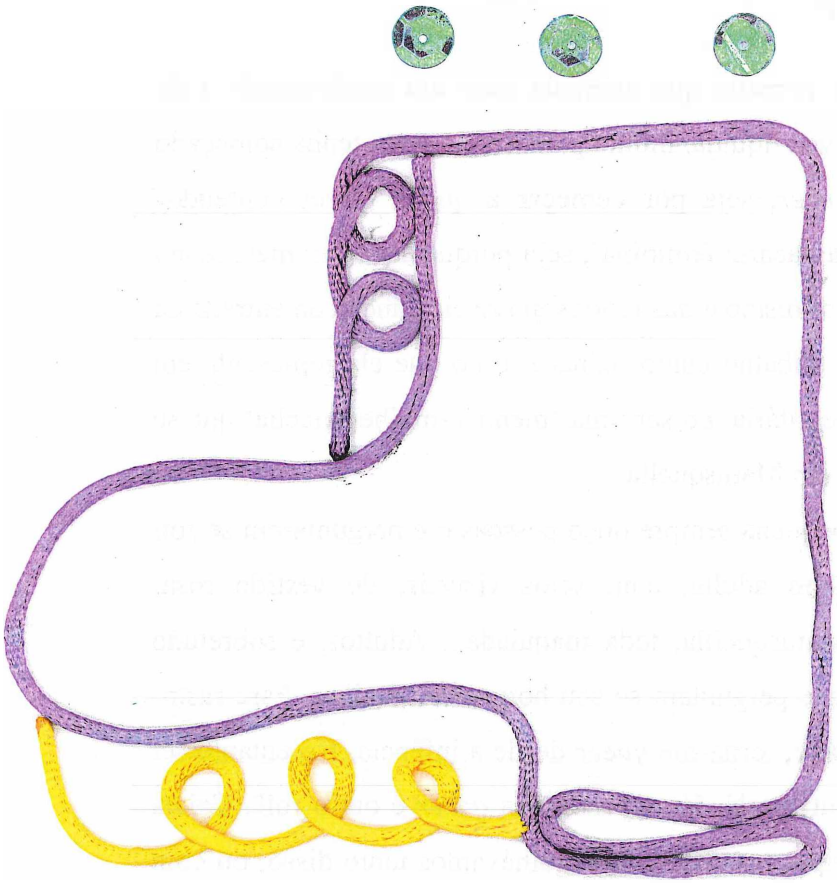
> estende para o conhecimento e a identidade de modo geral. Pensar queer significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia queer é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa. (LOURO, 2001, p 550, apud SILVA, 2000, p. 107).

É ou não é de uma 'gaiatice' sem tamanho? E finalizando:

> A "reviravolta epistemológica" provocada pela teoria queer transborda, pois, o terreno da sexualidade. Ela provoca e perturba as formas convencionais de pensar e de conhecer. (LOURO, 2001, 551).

Nesse sentido, percebo que além de estar em condensação e de querer ser mais fluída, talvez líquida, minha palhaçaria talvez tenha começado a percorrer um desvio *queer*, seja por começar a querer trazer conteúdos 'estranhos' para minha 'palhaçaria feminina', seja porque cada vez mais tenho me aproximado do transfeminismo e das teorias *queer* em função da entrada da dimensão lésbica no meu trabalho como palhaça, e no que ela representa em termos da ambiguidade identitária, no ser uma 'menina–mulher-macha' que se traveste autopoeticamente em Matusquella.

Desde muito pequena sempre ouço pessoas me perguntarem se sou homem ou mulher. Mesmo adulta, com seios visíveis, de vestido rosa, 'tornada' ou 'montada' Matusquellla, toda maquiada... Adultos, e sobretudo crianças, frequentemente me perguntam se sou homem ou mulher. Esse rastro de incerteza, de ambiguidade, torna-me *queer* desde a infância. No entanto ser uma palhaça *queer* já é outro rolê. Uma palhaçaria *queer* é outro rolê. Gaiata nós já somos há tanto tempo, mas não nos orgulhávamos tanto disso, ou com esse nível de consciência, e de perguntas. Não sei quantos passos já dei nessa direção, ou não. Sei, mais ou menos, onde meus pés estão agora, que é seguindo um caminho cada vez mais próprio. Para onde mais queres me levar, palhaça?



3. O ROLÊ DAS PALHAÇAS

No universo da música, as desigualdades entre as condições relativas a questões de gênero parecem-me ficar muito mais visíveis do que na palhaçaria, por exemplo. Então, antes de adentrarmos no 'rolê das palhaças', propriamente dito, vamos tomar alguns atalhos, seguindo outras mulheres, todas elas envolvidas com música.

É notável como a composição e a regência são atividades onde mulheres tiveram e ainda têm pouco destaque, pouca visibilidade na história da música. Sabe-se que a irmã de Wolfgang Amadeus Mozart, por exemplo, também foi genial. Segundo Kurt Pahel, especialista na vida e obra de Mozart:

> A filha, Nanerl, demonstrava habilidades musicais incomuns quando ainda estava no berço. Também ela é uma "criança prodígio"; porém uma lei daquela época não escrita, mas férrea, parece determinar que o elemento criador permaneça restrito ao sexo masculino. Nannerl tomara parte nas viagens quando estas foram empreendidas por causa de Wolfgang (PAHEL, 1991, p. XI).

Maria Anna Mozart, ou Nannerl - como costumava ser chamada pelos familiares, aos sete anos já demonstrava ser um 'gênio da música', compondo, tocando violino, cantando e excursionando a Europa junto com o irmão. Contudo, devido à opinião dos pais e aos costumes da época, optou-se por favorecer o florescer de Amadeus Mozart, tolhindo-se a estrada de reconhecimento e de oportunidades para Nannerl.

Chiquinha Gonzaga foi uma mulher à frente de seu tempo. Compôs operetas, sambas-choros, maxixes. Foi regente, abolicionista, ativista social. Segundo a Enciclopédia Itaú Musical[120]:

---

[120]Para mais, vá para: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21786/chiquinha-gonzaga

> Em 1863, casa-se com o oficial da Marinha Mercante Jacinto Ribeiro do Amaral, escolhido por seu pai. Seis anos depois, abandona o casamento, e a família a expulsa de casa e não permite que leve dois de seus três filhos. Passa a lecionar piano e a frequentar a boêmia e as rodas de choro levada pelo flautista Joaquim Antônio da Silva Callado. Nesse ambiente, conhece o engenheiro de estradas de ferro João Batista de Carvalho Jr., com quem tem uma filha. Novamente separada, instala-se com o primogênito no Bairro de São Cristóvão, dá aulas de piano e retorna à boêmia, aos bailes e às festas com o grupo Choro Carioca. Aos 30 anos, edita sua primeira música: a polca para piano *Atraente*. O êxito autoral segue com as polcas *Sultana* (1878) e *Camila* (1879). (...)
>
> Em 1883, cria músicas para a opereta *Viagem ao Parnaso* (libreto de Arthur de Azevedo), mas não é encenada porque o empresário não admite uma peça musicada por mulher. Dois anos depois, estreia como autora das músicas da opereta *A Corte na Roça,* texto de Palhares Ribeiro, no Teatro Imperial (posteriormente São José), com a companhia portuguesa Souza Bastos, e, em 1888, com *A Filha do Guedes*, rege pela primeira vez uma orquestra. Promove, em 1886, reuniões de violonistas em diversos bairros cariocas para valorizar o violão, instrumento considerado pelas elites burguesas como símbolo da malandragem. Compõe o choro *Sabiá na Mata* para o concerto que organiza para 100 violões, no Teatro São Pedro (atual João Caetano).

Nesse curto resumo fica evidente que a vida de Chiquinha Gonzaga foi inquestionavelmente extraordinária. Sua 'história de vida' gerou um filme, um seriado de TV, dissertações, teses, peças de teatro, e muitas outras publicações. Edinha Diniz foi uma das primeiras biógrafas que, mais do que descobrir e redescobrir, 'desocultou' Chiquinha Gonzaga, e cujo livro tem sido a referência primordial para um estudo sobre a artista. Na apresentação da segunda edição de seu livro, Edinha Diniz diz:

> O silêncio que costuma punir a memória dos transgressores perseguiu-me ao longo do tempo em que desenvolvi a pesquisa que resultou neste livro, e não parece cessar. Encontrei, naquela época, uma resistência sem trégua entre os descendentes da biografada. Suas netas ainda vivas negavam-lhe a presença em

> porta-retratos, para não denunciar o parentesco vergonhoso. Ao falecer a última, foi encontrada, dobrada sob o pano bordado do seu oratório, uma foto da avó, numa tentativa de escondê-la até de Deus!
>
> A condenação moral que ela sofreu alcançou nossos dias. Seus dois biógrafos anteriores retransmitiram, ou criaram, versões moralizadoras, que encobriam mais que revelavam. Esta é uma história de muitos silêncios e segredos; tanto pelos interditos causados por escândalos quanto por traumas familiares e pela reserva que (naquele tempo) se costumava guardar de assuntos privados. O que tentaram silenciar é o que a torna contemporânea: a sexualidade e a recusa à maternidade. Como mulher do século XIX, ela não tinha escolha: ser mãe era predestinação. E, se era honesta, a mulher deveria viver castamente, mesmo casada.
>
> Por contrariar as normas, nossa personagem foi declarada morta pelo pai, que decretou seu nome impronunciável quando ela abandonou o lar. Tal maldição funcionava como uma espécie de pacto de silêncio, proposto e aceito entre a família, os agentes da memória e até a Igreja – pacto com o qual esbarrei na tentativa de revelar-lhe uma identidade mais completa.
>
> Só o Carnaval parecia não tê-la esquecido. Ou porque a festa é a própria celebração da transgressão, ou porque ali ela estava incógnita, o fato é que entre eles sempre houve reconhecimento recíproco. A marchinha primeira com que ela batizou a festa popular, "Ó abre alas", vem atravessando os séculos, mesmo confundida como anônima (DINIZ, 2009 p. 11-12).

Hoje talvez muitos saibam que foi Chiquinha Gonzaga que escreveu 'Ó Abre Alas', 'Lua Branca' e o 'Corta Jaca', só para citar algumas de suas composições mais conhecidas. No caso de Chiquinha Gonzaga, não só a compositora, a maestrina, a artista e ativista social foram transgressoras, insurgentes, mas também a mulher, tantas vezes qualificada como 'cortesã', como 'sem moral', imoral, de modo que:

> Enquanto a compositora ainda aguarda uma avaliação mais justa, a mulher tem roubado a cena pela audácia do seu comportamento, que antecipa a mulher moderna. Na galeria das brasileiras ilustres parecia só haver lugar para heroínas que fossem lição e exemplo de virtude. Afinal, as heroínas oficiais consagravam-se pelo

> sacrifício. E Chiquinha Gonzaga não estava a serviço da pátria, nem da humanidade, nem de um marido. Estava a serviço de si mesma, de suas vontades e desejos. Só que isso não era permitido a uma mulher. (DINIZ, 2009, p. 16-17).

Chiquinha Gonzaga permitiu-se. E tornou-se a mulher que foi, uma mulher que desafiou, questionou, e teimosamente, obteve reconhecimento. Mas não sem antes ter sido perseguida, silenciada, apagada. São muito fortes os relatos sobre o apagamento familiar que ela vivenciou. Igualmente forte é o apagamento de sua autoria, enquanto artista e compositora. Mas para julgá-la, recriminá-la sobraram esforços.

Outra mulher cuja história e produção artística dentro da música são bastante significativas, e que não posso deixar de citar como violeira que sou, é Helena Meireles. Embora todos os registros gravados que possuímos dela já sejam na condição de uma idade avançada, Helena Meireles foi considerada uma das '100 maiores guitarristas do século XX' pela revista Guittar Player de 1993, e em 2012 entrou para a lista dos 30 maiores ícones brasileiros da guitarra e do violão pela Revista Rolling Stones[121], embora seu instrumento seja a viola caipira. Segundo a Enciclopédia Itaú Musical[122]:

> Compositora, cantora e violeira. Aprende a tocar viola com seu tio Leôncio, em festas promovidas por seu avô paterno. Foge de casa adolescente, para tocar viola, uma vez que, para os familiares, tocar instrumento é uma atividade masculina. Casa-se pela primeira vez aos 17 anos e, depois do segundo casamento, aos 21, perde contato com a família por mais de 30 anos. Neste período, continua a tocar viola, principalmente polcas, chamamés, fandangos e outros ritmos mato-grossenses e a participar de festas e bailes em locais afastados do interior do Mato Grosso do Sul, na região do Pantanal.
>
> Na década de 1970, reencontra sua família e muda-se para Santo André, onde passa a residir com o marido e alguns dos filhos. Realiza pequenas apresentações na casa da irmã e reúne outros violeiros. Incentivada por um sobrinho, Helena grava algumas de

[121] Para ver vídeos de Helena Meireles tocando vá para: http://rollingstone.uol.com.br/blog/musica-popular-brasileira/helena-meirelles-e-sua-viola-genial-que-toca-alma-da-gente

[122] Ver mais em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452025/helena-meirelles

> suas músicas em um pequeno estúdio e envia-as em fitas K7 para rádios e gravadoras. (...).
> O sucesso e o reconhecimento vêm depois de seu sobrinho enviar algumas fitas para a revista norte-americana *Guitar Player*, dedicada a instrumentos populares de corda. A revista escolhe-a como instrumentista revelação de 1993, colocando sua palheta ao lado de nomes como o dos ingleses Eric Clapton (1945) e Jimmy Page (1944) e dos norte-americanos B.B King (1925-2015) e Carlos Santana (1947).

Conta-se que Helena Meireles trabalhou em alguns bórdeis, como violeira e cantora, e, por isso, também, ela foi alvo de leviandades, pois os primeiros movimentos para apagar, silenciar, invalidar potências femininas, e desqualificá-las, é atacá-las em sua moralidade/imoralidade.

E, para finalizar, quero aqui trazer a vida e obra da compositora e maestrina Jocy de Oliveira, que desde 1961 tem desenvolvido um trabalho multimídia pioneiro no Brasil, envolvendo música, teatro, instalações, textos, vídeos, e óperas. Jocy integra a vanguarda musical e eletroacústica no Brasil. Suas composições: Inori a prostituta sagrada (1993), Kseni - A estrangeira (2006) e As Malibrans (1999/2000) formam uma trilogia com enfoque nos 'valores femininos'. Segundo a própria Jocy, em entrevista dada ao Jornal O Estado de São Paulo em 22/02/2018[123], ao refletir sobre o lugar simbólico da mulher na ópera e na sociedade, a compositora, a partir de um momento se viu levada a:

> trabalhar com a visão atemporal dos mitos nas sociedades matriarcais da Antiguidade, como a "prostituta sagrada", nos contos de fadas, a "Diva" como personagem fadada à morte ou a ser vitimada nas óperas convencionais, o mito da Medea transportado para a contemporaneidade como mulher transgressora, discriminada, heróica, e todos aqueles mitos ligados à figura da mulher e seus valores.
> Em *Kseni, a estrangeira* (2005-2007) resgato o mito de Medea sob um ângulo político da mulher desterrada, transgressora, discriminada, que se transporta para a realidade cultural e política

[123] Para acessar o artigo na integra vá para: http://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/criadores-contemporaneos-entrevista-com-jocy-de-oliveira/

> do mundo que vivemos hoje. Musicalmente, a peça tem como ponto de partida uma melodia medieval anônima em *langue d'oc* sobre o mito da Medea. Uma releitura desta melodia resgata sua qualidade medieval, ampliada por conceitos contemporâneos e pelo uso extensivo da voz humana acompanhada de instrumentos tradicionais e étnicos, assim como eletroacústicos.
>
> Em *As Malibrans*, quando procuro recriar a figura mítica da "diva", tomo como arquétipo a vida da lendária soprano espanhola Maria Malibran. Um vídeo, falado por Fernanda Montenegro, é projetado como cenário virtual e liga as diferentes cenas da ópera. *As Malibrans* (2000), terceira parte de uma trilogia, enfatiza o lado escuro da "diva", sua voz e seu papel como personagem operístico. Na grande maioria dos libretos tradicionais, podemos notar que a personagem feminina é sempre destinada à submissão ou condenada à morte.
>
> *Inori à prostituta sagrada* (1993), primeira ópera da trilogia, me levou à Índia e ao Nepal para pesquisar este mito...*Inori* significa "oração" em japonês. A ópera, com enfoque nos valores do feminino, é escrita para soprano coloratura, soprano, baixo, duas atrizes, um ator/dançarino, duas flautas, oboé, trombone, percussão e meios eletroacústicos. É baseada numa grande diversidade de culturas, raças, crenças e religiões, compondo uma linguagem sonora do inconsciente. E recria mitos – como o da prostituta sagrada e seu rito de passagem. (OLIVEIRA, 2018).

Jocy de Oliveira se debruça sobre a composição operística a partir de uma particular ótica do feminino, que é uma ótica de recuperação e de criação ao mesmo tempo. E é ainda a ótica de uma mulher sobre outras mulheres, inconformadas com a opressão simbólica, histórica, profissional, pessoal, afetiva de mulheres. Em um artigo de sua autoria, publicado em 2016 num blog especializado em música, o Tutti Classicos[124], sobre a questão do sexismo na música Jocy de Oliveira dispara:

> A música erudita é uma das áreas em que a situação de desigualdade de gêneros é ainda extremamente sensível. Existe, sim, uma discriminação na música contra a mulher compositora e a mulher regente! Talvez porque sejam áreas que ela tem que impor

[124] Para acessar o artigo na integra, vá para : http://tutticlassicos.com.br/a-mulher-compositora-e-a-quarta-onda-do-feminismo/

> ao universo masculino sua estética, seu pensamento e seus conceitos.
>
> Por exemplo, ainda se discute a condição da mulher compositora. É uma "condição"! Organizam-se festivais, simpósios, congressos sobre a mulher compositora. Uma espécie de gueto. Alguém imagina um festival que homenageasse o homem compositor? Claro que não. Nesse universo masculino, a mulher continua a ser minoria, quase nos mesmos moldes do passado. A história da música ainda está por ser reescrita pela mulher... (OLIVEIRA, 2018).

Jocy de Oliveira tem um envolvimento, um engajamento declarado, em relação às questões de gênero em fricção com questões estéticas na música. Nesse mesmo artigo Jocy de Oliveira faz um brevíssimo e muito curioso resumo das diversas 'ondas feministas' que a atravessaram:

> O feminismo vem se manifestando historicamente em "ondas", em seus fluxos e refluxos. Na virada dos séculos XIX e XX, a primeira onda foi dos movimentos sufragistas.
>
> Vivi de perto a segunda onda, o feminismo dos anos 1960/70. Morava nos EUA. Foram tempos de transformações comportamentais e sexuais, de rupturas e descobertas, com teorias muitas vezes exacerbadas e provocadoras. Isso foi vital para o passo à frente no rastro das pioneiras sufragistas. A terceira onda foi a dos anos 1990, abraçando a diversidade.
>
> Nesses últimos anos, vem nascendo a quarta onda – impulsionada pela internet e especialmente pelas redes sociais, que facilitam o intercâmbio de ideias. (OLIVEIRA, 2018).

Jocy de Oliveira é uma mulher, compositora, diretora, regente, maestrina, musicista que, seguindo à margem, pela borda, ascendeu para o centro da história da música como uma das principais referências quando se fala em música contemporânea e de vanguarda, no mundo. Ainda, infelizmente, não tão reconhecida no Brasil, é um dos principais nomes da música contemporânea na atualidade. A visão de Jocy de Oliveira tão clarificada a respeito de sua obra, de seus temas e da abordagem que dá a eles, me impulsiona, me inspira e me provoca intensamente. Não consigo pensar na 'nova' dramaturgia das palhaças sem trazer Jocy de Oliveira à mente. Bem

como as demais musicistas que citei. Como poucas ainda são as trajetórias escritas sobre palhaças, ou que tratem de palhaças, vamos também 'comendo pelas beiradas' e conhecendo um pouco mais sobre o universo da música, através de uma rota feita por mulheres, através de seus rastros, percursos, rotas.

Mas esse último trecho toca num assunto especialmente interessante pra mim neste capítulo, e neste momento, que é a identificação de uma quarta onda feminista que abraça uma sociedade virtual, e que acontece agora, no nosso tempo *on-line*. O título deste derradeiro capítulo se amasia, junta-se, funde-se, momentaneamente, com isso.

O termo 'rolê' quer dizer 'passeio', evidentemente. Mas diz respeito também a um evento tópico, de grande repercussão no mundo virtual e mais precisamente nas redes sociais, que se expandiu para uma série de eventos reais, e de engajamentos reais e virtuais, em relação a demandas e conceito feministas mais contemporâneos. Do ponto de vista metodológico, essa quarta onda feminista apontada por Jocy de Oliveira desenvolve uma metodologia bastante específica de artivismo: o artivismo virtual.

A expressão o 'rolê das palhaças' se inspira no que ficou conhecido como o 'rolê das minas'[125]. Em 2015, as paredes do bloco de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná (UFPR) receberam um cartaz que 'ameaçava' alunas lésbicas de estupro - o que dentro do ativismo lésbico chamamos de 'estupro corretivo'. Inconformadas, algumas estudantes, entre elas, Laís Gomes, com 26 anos na época, resolveram protestar confeccionando cartazes e levantando a discussão a fim de combater o machismo na universidade. Começaram a se organizar e a debater sobre assédio, e também a expor casos de abusos dentro da universidade, o que despertou ainda mais mulheres num encadeamento que, desde que replicado dentro das redes sociais, esta pequena 'onda' rapidamente se tornou um tsunami. O 'rolê das minas' teve grande repercussão e foi organizado em outras universidades, trazendo a questão do assédio para a plenária virtual, e para fora dela.

[125] Para saber mais vá para: https://medium.com/jornal-comunica%C3%A7%C3%A3o/o-rol%C3%AA-das-minas-continua-b6924e512118

Juliana de Faria, desde 2013 à frente do grupo Think Olga[126] - que é uma ONG e um espaço virtual para discutir questões feministas - ajudou na criação de campanhas virtuais contra as agressões cotidianas vividas por mulheres, e a chamar a atenção da sociedade para isso também. É do Think Olga, por exemplo, a campanha *#meuprimeiroassedio* e o movimento 'Chega de Fiu-Fiu' - que começou como uma pesquisa sobre as cantadas que as mulheres ouvem nas ruas e desembocou numa poderosa *hashtag*. Com a campanha *#meuprimeiroassedio* foi impossível ignorar a fala de tantas desocultando e expondo as inúmeras memórias, de inúmeras violências, abusos e assédios sofridos, numa impressionante teia de interseções etárias, raciais, profissionais, de orientação sexual, de condição social, enfim, uma rede de violência de gênero, com recorte de gênero, e de uma forma espetacular. Foi um verdadeiro 'bololô', como se diz lá no interior, que pode ser interpretado aqui como um emaranhado de fios que uniu muitas mulheres numa impressionante malha de denúncias, suporte, aconchego e luta.

Enquanto palhaça, quando falo da importância dos festivais, e de sua multiplicação errática, de suas 'explosões', é desde esse lugar de interseções, ou desse 'bololô' que me refiro. O 'rolê das palhaças', mais do que o agrupamento de profissionais femininas que trabalham com palhaçaria, é uma rede de sororidade e uma trincheira para expor temas de relevância para mulheres, e, dentro da nossa arte, combatê-los. Nesse 'rolê', o engajamento aos temas, demandas e reflexões promovidas pelas diversas abordagens feministas ainda funcionam mais como 'mapas de desvios' do que como 'mapas do tesouro', ou 'mapas do caminho', são provocações, inspirações, rotas de fuga, percursos improváveis, e até atalhos. Sigamos. Adiante. Improvisando o caminho. Emboladas. Desviantes. Insurgentes. Amasiantes.

3.1 + Palhaçaria Feminina, Primavera das Mulheres, ativismo e comicidade

Seguindo o 'fio da meada', 2015 foi conhecido no Brasil como o ano da 'primavera das mulheres'. Nesse ano o debate feminista se expandiu de uma forma vertiginosa, explodiu, invadindo ruas, rodas de conversa, e,

[126] Para acessar o site do Think Olga vá para: https://thinkolga.com/

sobretudo, a internet. 'Hoje vai ter textão', campanhas, hashtags... Os movimentos feministas brasileiros se popularizam e se mostram muito potentes. Nesse sentido, as redes sociais são um fenômeno à parte. Junto a blogs, vlogs, site, páginas on-line, canais de vídeos - que também são importantes ferramentas nesse processo de despertar da consciência feminista, essas plataformas compõem um corpo formativo/informativo que tem feito a diferença por sua agilidade, por sua linguagem. Sem esquecer, é claro, das marchas, das ocupações estudantis, e de ações coletivas de jovens e experientes feministas, que, numa impressionante interseção etária, passam a se olhar de igual para igual, pois nas novas abordagens feministas, tão importantes quanto o arcabouço teórico são as práticas e os pensamentos em processo. Segundo Francoise Collin, filósofa e feminista francesa, em seu artigo Textualidade da Liberação - Liberdade do Texto, publicado em 1994, na revista virtual Estudos Feministas da UFSC:

> O movimento de libertação das mulheres– o feminismo – é um texto que se desenvolve, não uma tese. É uma linha melódica, não uma marcha militar. É uma inspiração, a inspiração de um sopro. O feminismo se respira mais do que enuncia. De tanto dá o último suspiro, ele renasce (COLLIN, 1994, p. 149).

Renasce e se multiplica, e se multicolore, embola-se, encavala-se.

No subcapítulo anterior falei um pouco do 'rolê das minas', mas houve outro caso que foi bastante comentado em 2015. Valentina Schulz, uma menina de 11 anos de idade participava de um programa de televisão sobre culinária onde todos os competidores eram crianças: o Masterchef Junior - exibido pela rede Band de televisão. Valentina Schulz começou a receber nas redes sociais inúmeras publicações que implicavam em assédio infantil, e que foram exponencialmente compartilhadas, comentadas, replicadas, tornando-se um indiscutível e inegável caso de assédio sexual virtual e coletivo dirigido a uma menina. Esse caso mobilizou muitas mulheres e foi a 'gota que faltava' para o transbordamento que inspirou o Think Olga a, definitivamente, empreender as campanhas sobre assédio com as *hashtags* já citadas.

Então, em novembro de 2015, dezenas de milhares de mulheres tomaram as ruas do país em ocupações e marchas, configurando-se talvez na

mais importante manifestação feminista brasileira da década. É esse conjunto de marchas de mulheres - que aconteceram em várias capitais brasileiras, ao mesmo tempo, e em conexão com diversas ações virtuais - recebeu o nome de Primavera das Mulheres. Antônia Pellegrino, premiada roteirista[127] carioca e Isabel Nascimento Silva, diretora de audiovisual com expertise em produção de conteúdo com recorte de gênero, e cocriadora do canal *Hysteria*[128] estavam entre as ativistas que tomaram as ruas das principais capitais do país. Juntas gravaram uma série de entrevistas que, em 2017, resultou no documentário intitulado Primavera das Mulheres, que foi realizado em parceria com o canal GNT[129].

O documentário é muito poderoso, comovente, potente. E eu entendo que ele legitima o movimento feminista feito nas redes sociais, na internet tanto quanto os movimentos feministas feitos nas ruas, nas marchas, nos atos coletivos. O documentário também provome o encontro do feminismo mais consolidado com um feminismo mais novo, virtual e experimental. O documentário teve a participação e o envolvimento de atrizes que são celebridades como Nathalia Dill, Sophie Charlotte, Juliana Alves, além de filósofas como Marcia Tiburi e Djamila Ribeiro, da transfeminista Amara Moira, da ativista Marielle Franco, da diretora de cinema Anna Muylaert e de *youtubers* da nova geração como Manô Miklos que é uma das coordenadoras do *#AgoraÉQueSãoElas* - blog hospedado no site do jornal a Folha de São Paulo. Juntas elas formam um caleidoscópio muito potente, incontrolável, forte, trazendo desafios, demandas e algumas narrativas femininas de extrema violência e opressão, e de libertação, de enfrentamento. O depoimento de Olivia Byington sobre como reagiu e conseguiu 'fugir' de um estupro é extremamente impactante. Não tem como não se emocionar, revoltar-se, engajar-se, envolver-se. No mínimo, ao assistir este documentário, a gente sai conhecendo um pouco mais sobre os principais temas e as ideias dos novos feminismos que estão se empoderando no Brasil, feminismos de interseção, para mim, sobretudo. Então, para arrematar o ano de 2015, a questão da

---

[127]com os filmes *Tim Maia* e *Bruna Surfistinha.*

[128] Para saber mais vá para o site: https://www.youtube.com/channel/UCdRBeOwEDZ65C0pXD0wEN3Q

[129] O canal GNT exibe on-line a produção. Para acessar o documentário vá para: https://globosatplay.globo.com/gnt/v/6229352/

violência contra as mulheres é o tema do ENEM- Exame Nacional do Ensino Médio, consolidando o ano como um marco histórico para os feminismos no Brasil.

Enquanto palhaça vejo que, aos poucos, os temas levantados pelos movimentos feministas começam a aparecer nas produções artísticas de mulheres palhaças. Nas cenas mesmo, seja como argumento dramatúrgico, seja como fonte cômica de *gags* próprias. E mais marcadamente na produção de palhaças mais jovens, como o coletivo Calcinha de Palhaça (MG), a dupla de malabaristas e cômicas Irmãs Cola (SP), Fran Marinho (SP) e o Circo do Asfalto. Esse conteúdo vem de uma forma mais aparente, explícita. Mas, em todas e, sobretudo, no discurso político que é expresso em debates e fóruns que integram as programações de festivais de palhaçaria feminina, as pautas feministas surgem 'espontaneamente'. Dessa forma, algumas 'bandeiras', alguns temas, e outras demandas dos feminismos contemporâneos passaram a atravessar todo o 'rolê das palhaças', e passaram a entrar nos debates e em nossa produção artística com mais qualidade e com mais frequência. Assim, a resposta à pergunta que quer saber se toda palhaça é feminista começa a ganhar corpo, coro, e múltiplas vozes. Começa a retumbar, a ecoar, como uma onda, uma onda feminista na palhaçaria.

Perceba, contudo, que há dois movimentos em andamento nesse momento: o movimento das mulheres na palhaçaria, e o movimento dos feminismos nas palhaçarias femininas, no que é preciso entender que esse nosso 'rolê' apenas começou. Ou ainda que a verticalização da 'temática feminina' na palhaçaria apenas começou a se reabrir e se aprofundar para outros temas, e para fora de um 'ideário' raso sobre a condição feminina e sua crítica. Esse é o 'rolê das palhaças', é o passear, o caminhar, o ocupar de mulheres, seus discursos e forjas, na palhaçaria contempoânea com a clarificação, inspiração, ou provocacão que as teorias feministas nos fazem.

Assim:

> Antes de entender o que é feminismo, é conveniente entender o que feminismo não é. Feminismo não é, por exemplo, queima de sutiãs, (...) Feminismo não é um grupo raivoso de mulheres 'feias' ou 'mal-amadas' (...) Feminismo não é, tampouco, uma ideologia calcada em privilégios para as mulheres e desvantagens de toda

> espécie para os homens. Feminismo também não é algo uno, absoluto, monocromático. Ao contrário, seus diversos matizes representam a ampla variedade de mulheres do Brasil e do mundo, com crenças, desejos, objetivos e valores distintos (AUAD, 2003, p 14).

Daniela Auad é pedagoga e doutora em educação, e há um destaque em seus escritos que dizem como os feminismos nos atravessam, ou não, na sociedade, e, sobretudo, nas escolas e em processos educacionais no Brasil. Na citação acima, Auad desconstrói alguns estereótipos sobre feministas e sobre feminismos, bem como pontua a diversidade de 'crenças, desejos, objetivos e valores' de mulheres no Brasil e no mundo. E é justamente talvez por essa ampliação do sujeito feminino, e dada a diversidade de seus contextos culturais, que os feminismos se ampliaram, se multiplicaram, diversificaram-se.

E eu, como palhaça, como tenho recebido isso? Em função das coisas que tenho vivido, sobretudo, desde que me joguei nessa jornada do mestrado - onde o caminhar foi sendo a própria rota, pensando sobre isso, sobre meus encontros com os feminismos, identifico algumas situações que foram bem marcantes. De fato tenho buscado estabelecer uma aproximação mais frequente com movimentos feministas e com feministas, através de cursos e nas 'manifestações', nos 'ativismos'. Estabeleci uma maior proximidade com o Cfemea[130] e a AMB[131] Candanga - Articulação de Mulheres Brasileiras/Núcleo do DF, que tem feito muita diferença, e oportunizado muitos aprendizados e uma vivência maior com movimentos feministas e/ou agrupamentos de mulheres. E quero destacar também o coletivo lésbico Coturno de Vênus[132], na pessoa da minha mana Luana Ferreira. E da ativista Jul Pagul[133] - que tem me trazido um elemento que é físico, mas que também é

---

[130] CFEMEA – Centro feminista de Estudos e Assessoria, Organização Não Governamental Feminista mais antiga do Distrito Federal, fundada em 1989.

[131] A AMB é uma organização política feminista, antirracista, não partidária, instituída em 1994.

[132] Para mais vá para :https://www.facebook.com/coturno.devenus

[133] Jul Pagul, é alcunha de Juliana Andrade Lima. Jul Pagul é uma ativista feminista e também uma carnavalesca. Milita em Brasília há muitos anos, e foi proprietária do Balaio Café, um bar, café, restaurante, onde muitos movimentos sociais se encontravam para conversar, se divertir, realizar ações, receber projetos culturais, uma Casa de Prazeres, como denominava seu estabelecimento. Hoje dirige a Rede Carnavalesca. Para mais: http://carnavalesca.org/

simbólico: a purpurina. Purpurina como célula *queer* e como materialização do espírito carnavalesco.

No dia 8 de março, dia de grande mobilização feminista, dia de ativismo, fiz uma rápida intervenção com a minha palhaça na concentração da Marcha das Mulheres – uma marcha empreendida por uma infinidade de movimentos sociais, e feministas, em busca de equidade de direitos e de acesso, e contra a violência contra as mulheres. Foi minha estreia num contexto assim. E não estou me referindo a um contexto artivista, porque esse é um entendimento que já tenho a respeito da minha palhaça, mas foi a primeira vez que me apresentei em um ato feminista – o que para mim, foi bastante significativo e importante. Sinto que, finalmente, coroei[134].

Nessa data 'comemora-se' o 'Dia da Mulher', que é um dia chave para a visibilização das demandas feministas. Desde 2017 os movimentos feministas do Brasil conseguiram se reunir num amasiamento de interesses, e conseguiram articular os temas unificadores das várias lutas empreendidas por cada coletivo, organização, movimento, enfim. Entre os temas escolhidos e de destaque, a questão do racismo e do combate ao racismo foi eleita como um dos temas centrais.

É preciso reconhecer que o feminismo negro tem sido uma das vozes mais potentes em termos de reflexão e de politização da sociedade brasileira, como resistência e ação, nos últimos anos. Então, quando 'pouso o olhar' sobre a palhaça Xamego preciso ter em vista que ela foi uma mulher negra, uma palhaça negra e uma mulher circense negra. E "quantos Xamegos nós não sabemos, tá certo?" (SILVA, 2014, p. 9). E ao lado do feminismo negro estão os feminismos da diferença, o feminismo cultural, o transfeminismo e a teoria *queer,* que na minha encruzilhada feminista, evidentemente, e em função da minha mulheridade aqui autoproclamada como menina-mulher-macha, todas essas abordagens feministas que flertam com questões de gênero no sentido da desestabilização do feminino tradicionalizado, me são mais caras. E, se na contemporaneidade 'o feminismo' e o mundo se abriram para uma série de incontáveis abordagens feministas, porque a palhaçaria não se abriria para uma aventura identitária, ou

[134]Coroar aqui no sentido de nascer, de quando o nasciturno passa a cabeça pra fora.

pós-identitária, de agregação/desagregação das identidades individuais? Não esqueçamos que a palhaçaria contemporânea trabalha justamente com questões identitárias, na medida em que busca revelar a identidade autopoética de seus intérpretes-criadores em relação íntima e abdutiva com a expectação, pois que são reflexos autopoéticos em fluxo com a espectação e consigo mesmo. E talvez este seja um dos 'desmascaramentos' que o 'nariz vermelho' pode estar promovendo para geral, homens, mulheres e outras elaborações pós-identitárias, olhar para a questão da identidade autopoética e íntima dos sujeitos e a exposição de suas subjetividades. E porque ainda dizer nariz 'vermelho' se posso considerar que ele pode estar se multicolorindo...

Foto: Tina Carvalho, 2018. Acervo pessoal.

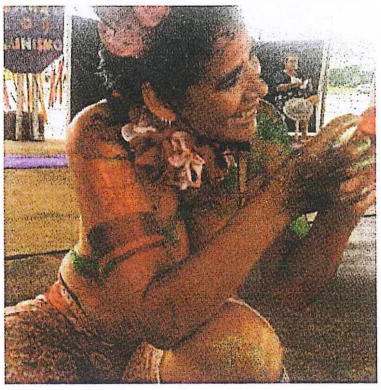


Foto: Marina Mara, 2018. Acervo pessoal.

Voltando à performance que realizei, ela foi fruto das reflexões que o texto de Suely Carneiro, Negros de Pele Clara, publicado no Portal do Geledés – Instituto da Mulher Negra, em 2004, provocaram-me. No texto, Suely Carneiro fala que:

> Uma das características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de serem representados em sua diversidade. Assim, para os publicitários, por exemplo, basta enfiar um negro no meio de uma multidão de brancos em um comercial para assegurar suposto respeito e valorização da diversidade étnica e racial e livrar-se de possíveis acusações de exclusão racial das minorias. Um negro ou japonês solitários em uma propaganda povoada de brancos representam o

> conjunto de suas coletividades. Afinal, negro e japonês são todos iguais, não é?
>
> Brancos não. São individualidades, são múltiplos, complexos e assim devem ser representados. Isso é demarcado também no nível fenotípico em que é valorizada a diversidade da branquitude: morenos de cabelos castanhos ou pretos, loiros, ruivos, são diferentes matizes da branquitude que estão perfeitamente incluídos no interior da racialidade branca, mesmo quando apresentam alto grau de morenice, como ocorre com alguns descendentes de espanhóis, italianos ou portugueses que, nem por isso, deixam de ser considerados ou de se sentirem brancos. A branquitude é, portanto, diversa e multicromática. No entanto, a negritude padece de toda sorte de indagações (CARNEIRO, 2001).

Pensei em refutar Suely Carneiro – e espero que seja este também o desejo mais íntimo da célebre autora, dado o tom provocativo e irônico contidos na citação acima, ou seja, que além de se assumir a negritude, se possa assumí-la de forma orgulhosa, multicolorida e diversa. Assim, na minha performance, convidei todas as mulheres presentes a celebrarem a multicromaticidade de nossas peles, e, a partir de uma provocação *queer,* a palhaça rolou e fez mulheres rolarem no chão coberto de purpurina.

Talvez seja importante dizer que a palhaça nesta performance inicialmente se despiu, tirando o vestido, os sapatos e o nariz, antes de executar a ação poética principal que era a de rolar na purpurina. Rolar na purpurina me impregnou de uma atitude carnavalesca perante a minha militância, que é de um enfrentamento festivo, divertido, colorido, provocativo, subversivo, mas que pode ser amoroso, leve, lírico, cômico. Desde o despir-se, utilizei uma trilha que combinava uma mescla de tambores africanos com jazz[135], e que fala que estamos todos numa mesma embarcação.

Venho tentando imprimir em meu ativismo a mesma lógica da palhaçaria com a qual trabalho, e da mesma forma, num movimento complementar, tenho tentado fortalecer a reflexão feminista em minha produção artística. Nesse sentido, também venho tentando ver a questão da

---

[135] Fiz uma montagem da música Um Corpo no Mundo, de Luedji Luna. A música me foi sugerida pela ativista Maria Cleudes Pessoa, da AMB Candanga, quando conversamos sobre a performance. Para ver um clipe da música original, vá para: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390

palhaçaria para além do binarismo masculino e feminino, dessas duas cores. E embora enxergue sim diferenciações entre esses dois seres sociais, e defenda a necessidade de enxergar essas diferenças, começo a sentir surgir em mim outra palhaçaria, uma palhaçaria que poderia chamar de *queer*. Nem masculina, nem feminina. Uma palhaçaria que quer discutir questões de gênero, de identidade, de sexualidade, e que está na borda, e em movimento, em trânsito, amorfa. E é tão estranho me sentir nesse lugar, observando a minha trajetória. E tão complicado sentir que, ao tentar fugir do binarismo fêmea/macho, mulher/homem, feminismos/machismos, já me vejo inserida numa outra coisa, uma outra 'categoria' que me observa e me chama. E que eu observo e chamo. E da qual eu, como lésbica, *queer* e *mestiza*, já quero me incluir, e também da qual já quero fugir. Não é negar. É somente um pertencimento controverso. E que é e não é, ao mesmo tempo, o centro da questão.

Então tentando fugir da aflição binária, e inclusive por me enxergar totalmente imersa nela, girando pelas bordas como num redemoinho oco, ocupo-me de tentar imaginar as coisas sobre outra perspectiva, e me permito desvios, relacionando o tema a partir de imagens de estados físicos da matéria, por exemplo. Vejo então palhaçarias sólidas, líquidas, gasosas, porosas. E palhaçarias nuvem, espuma, chuva - em condensação, aeradas, em gotas. Palhaçarias fogo - xamânicas, quentes, transmutadoras. Palhaçarias purpurina. Palhaçarias em estado de trânsito. Palhaçarias naturais, em fluxo, e incertas. Palhaçarias brilhantes e metalizadas, purpurinadas. Palhaçarias *queer*.

Essas alegorias aos estados estruturais da matéria e o voo em direção a alguns estados de impermanência, que são justamente 'momentos multimórficos', meio água meio pedra, meio água meio ar, ajudam-me a sair da oposição binária e da disputa entre masculino e feminino. E então me sinto livre para poder combinar palhaçarias diferentes, ao mesmo tempo, ou não, sendo ora mais sólida, mais gasosa, mais líquida, mais nuvem, mais explosão. Enfim... Estados de amasiamentos poéticos, combinações momentâneas que carecem de repactuação permanentemente a cada encontro e entre cada pele, camada. Palhaçarias multiestruturais que são desvios, e lidam majoritariamente com o devir eminente, permanente.

Aliás, a ideia de palhaçaria como desvio não me parece nem um pouco estapafúrdia. A palhaçaria, mesmo quando foi realizada só por homens palhaços, já era desvio. Palhaçaria, de alguma forma, sempre foi desvio. Agora, uma palhaçaria que fale de 'corpos desviantes', aplicando-se aí um sentido de transgeneridade, ou de 'pós-identitário', ou que esteja totalmente receptiva a desafiadora diversidade das 'performances de gêneros', como sugere Butler, estando aberta e que exponha essa mesma diversidade identitária, pós-identitária, de quem os interpreta e cria, rediscutindo papéis sociais, padrões de gênero, e que se ria deles, parece-me um desafio bem instigante.E esse me parece ser o desafio a que se propõe a palhaçaria *queer*.

Olhando assim mais de longe, de alguma forma, essa perspectiva parece tanger o trabalho de *drag queens*, por exemplo. Sei que *drags* não são palhaças. E não são palhaços tampouco. Mas de alguma forma trabalham com palhaçaria dentro do que expõe Demian Reis, e em relação ao 'estado de riso' (REIS, 2010). Certamente *drag queens* trabalham com comicidade. Então, estaríamos falando todo o tempo, potencialmente, de comicidades de gênero, ao falar da comicidade de *drag queens*, palhaças e palhaços?

Carla Cristina Garcia, estudiosa da história dos feminismos, dentro da perspectiva das 'questões sobre gênero' diz que:

> O conceito de gênero é a categoria central da teoria feminista. Parte da ideia de que o feminino e o masculino não são fatos naturais ou biológicos, mas sim construções culturais. Por gênero entendem-se todas as normas, obrigações, comportamentos, pensamentos capacidades e até mesmo o caráter que se exigiu que as mulheres tivessem por serem biologicamente mulheres. Gênero não é sinônimo de sexo. Quando falamos de sexo estamos nos referindo à biologia – as diferenças físicas entre os corpos – e ao falar de gênero, as normas e condutas determinadas para homens e mulheres em função do sexo. (GARCIA, 2015, p. 19-20).

Ao mesmo tempo, Butler, complementando a ideia de gênero exposta por Carla Cristina Garcia, e falando sobre o sujeito mulher, nos diz que:

> Se alguém 'é' mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços

> pré-definidos de gênero da 'pessoa' transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente, nos diferentes contextos históricos, porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas" (BUTLER, 2003, p. 20).

Ou seja, somos feitas de muitas camadas e muitas intersecções. Como palhaça, ser mulher não é a única coisa que sou. E mesmo sendo mulher, sou uma mulher lésbica, 'macha', lida como branca, artista, viada, nem centro, nem periferia: borda. E do ponto de vista da comicidade, preciso assumir que, em função da pouca referência de mulheres cômicas que consegui apurar, antigamente, em alguns momentos da jornada, vi-me ao lado de *drag queens*, admirando e pesquisando suas produções cômicas, a partir de seus espelhos autopoéticos, e tentando perscrutar o potencial feminino cômico neles. Sensivelmente mais agressivo, cortante, e de uma comicidade que 'roça' com certo ideário feminino, porque *drag queens* não desejam ser mulheres, embora trabalhem com os conceitos de mulheridade e de comicidade de gênero. Assim a comicidade feita por *drag queens* não é exatamente feminina, mas pode ser tributária dela, assim como a teoria *queer* pode ser tributária das teorias feministas - pelo menos por enquanto. Por fim, poderia sustentar que a comicidade *drag* é uma comicidade *queer*, com a qual Matusquella eventualmente flertou lá atrás, e que tende a voltar a flertar agora, mas desde outro lugar *queer*. Com outros nós, nódulos e bololôs, e talvez um espaço descontrutivo e subversivo para a própria palhaçaria feminina. Citando Guacyra Lopes Louro:

> Conforme Derrida, a lógica ocidental opera, tradicionalmente, através de binarismos: este é um pensamento que elege e fixa como fundante ou como central uma idéia, uma entidade ou um sujeito, determinando, a partir desse lugar, a posição do 'outro', o seu oposto subordinado. O termo inicial é compreendido sempre como superior, enquanto que o outro é o seu derivado, inferior. Derrida afirma que essa lógica poderia ser abalada através de um processo desconstrutivo que estrategicamente revertesse, desestabilizasse e desordenasse esses pares. Desconstruir um discurso implicaria em minar, escavar, perturbar e subverter os

> termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma. Desconstruir não significa destruir (LOURO, 2001, p 548).

Nesse sentido, proponho-me a falar de uma desconstrução pessoal, que é reconstrução, e que é ruína e é devir. E começo a pensar que Matusquella pode ter começado a experimentar uma palhaçaria de gênero que roça com o *queer*, porque vai além de explorar a performance de gênero enquanto 'mulher sapatão', lésbica, enquanto ente feminino homossexual, mas porque talvez comece a reconhecer e a flertar com a ambiguidade, em termos de identidade não binária, na qual me identifico enquanto 'menina-mulher-macha', por exemplo.

E ficando os pés na encruzilhada entre *drags* e palhaçaria, vejo que a 'criatura' *drag* também se amasia à personalidade do intérprete como fonte temática e energética de sua 'máscara autopoética', e vice-versa. Tal qual na palhaçaria. Ou seja, há em ambos uma profunda identificação entre o intérprete e seu 'desmascaramento autopoético' – obra artística. E vislumbro que fora o batom, as perucas, e toda essa coisa cosmética, que podem ser comuns entre *drags* e mulheres palhaças, poder-se-ía reforçar que o que ambas desejam é a libertação de seus 'corpos sociais', e que'militam', desde aí, de mãos dadas com a comicidade que habilmente recebe a 'todos'. *Drags* e palhaças militam por mais representatividade, por mais visibilidade, por mais liberdade, e pela desconstrução de estereótipos, e pela liberdade de ser quem se é, a partir do riso, ou tendo a comicidade como 'arma'para seu enfrentamento.

Como palhaça tenho me perguntado se foram os feminismos que nos envolveram, ou foram as palhaças que se envolveram com os feminismos? E estou ciente de que o fato de sermos mulheres não nos faz ser feminista, nem de sermos palhaças nos faz ser feministas. Tem que se autoproclamar: palhaça, feminista, etc. Por outro lado, pergunto-me se precisamos responder à questão acima, escolhendo apenas uma das opções, um dos lados, ou podemos concordar que as duas coisas aconteceram ao mesmo tempo? Complementares, ambivalentes, simplesmente opostas, ou outra coisa assim meio embolada, encavalada? Pois pode haver mais que dois lados, ao mesmo tempo, e aí? E, sobretudo, estando na borda, no atalho, no desvio, em qual dos lados do caminho estamos mesmo? Em qual direção? Percebo desde aí minha profunda

identificação com feminismos de interseção e de borda, feminismos *mestizos* e poéticos como o de Alzádua.

Especialmente em termos metodológicos, muito mais do que temáticos, a questão dos procedimentos de criação 'de' e 'entre' palhaças, parecem ter delicadezas que ainda não consigo perceber com clareza, e que não saberia precisar se são próprias, ou se são frutos diretos de uma interação com o feminismo - enquanto ética coletiva? Não saberia me posicionar a respeito do tanto que isso tem que ver com as estratégias de desenvolvimento de economia solidária, que temos começado a viver, como a sororidade, por exemplo, e da qual falei anteriormente. E me pergunto o tanto e o quando a palhaçaria feminina pode ser considerada feminista, sobretudo, onde as palhaçarias femininas e os feminismos se tocam? No que começo a caminhar, tentando encontrar rastros de pegadas comuns em meu próprio percurso.

Demorei muito tempo para começar a vislumbrar onde a Matusquella poderia se ver dentro de uma perspectiva discursiva, prática e metodológica feminista. E ainda estou procurando meu caminho. Entretanto, identifico que houve uma perceptível entrada da 'temática feminista' em meus trabalhos a partir de meus roteiros cênicos, e de forma bastante racional, somente há cerca de uns dez anos atrás. Eu decidi colocar em pauta 'coisas' que eu pensava serem reflexões feministas. E talvez porque tenha sido uma 'coisa pensada' eu tenha ficado com uma sensação de insuficiência interna, já que desejo uma dramaturgia catártica, emocional, sensível.

Nesse sentido, o espetáculo Isto é Mágica[136] pode fazer emergir muito sobre esse processo. Como argumento inicial desse espetáculo temos uma palhaça que ao invés de desempenhar o tradicional papel da 'ajudante' de mágico, tão comum e machista, ela própria desempenha o ofício de mágico. Ela está no centro da cena como protagonista. Além disso, dramaturgicamente pensando, e porque Matusquella é uma palhaça, ela acabava 'errando' alguns números e revelando alguns truques para a plateia 'sem querer'. Foi a partir dessa 'ideia de desconstrução' que o espetáculo foi pensado, e por onde, inicialmente, o tema da tradição masculina foi questionado. Contudo, aos

[136]O espetáculo Isto é Mágica é um solo da Matusquella que começou em 2009, com o título de Show/De/Para/Com/ ou Mágicas, e já foi apresentado em diversos festivasi nacionais e internacionais de circo e teatro.

poucos, e através das situações vividas, das 'coisas' que foram acontecendo na interação, ou a partir de outras 'coisas', que fui pensando, sentindo, experimentando, que o espetáculo foi realmente ganhando um recheio feminista. Não só o argumento inicial, percebe? Este espetáculo vai fazer dez anos de criação e foi meu grande laboratório. Pude experimentar através das mágicas a inserção de cenas, momentos e abordagens que desenvolvem temas não só da minha mulheridade afirmativa, mas de um feminino 'abafado' meu. Por exemplo, executo uma tradicional mágica feita por palhaços brincantes e mágicos, que é a do 'saco de fundo falso' de onde o artista de rua faz surgir qualquer coisa de lá de dentro, mas, palhaços em geral sempre fazem aparecer dinheiro. Nesse dispositivo que é a ' mágica do saco'. Matusquella começa pedindo que alguém da plateia lhe confie algum dinheiro, pois ela é uma palhaça muito confiável. O 'saco' dessa mágica é trucado, e pode se esconder elementos dentro dele. Assim notas graúdas de dinheiro são trocadas por notas de dois reais, por exemplo. Há somente cerca de dois anos começei a tirar, 'sem querer', um sutiã de dentro do saco. Demorei muito tempo para ter coragem de colocar isso em cena, sobretudo porque não conseguia imaginar o que fazer depois?! A graça inicial do dispositivo baseia-se na ideia do truque, que se apoia num princípio cômico básico que é o da surpresa, do impensado, do estranho, do ilógico ou do absurdo. Entra uma nota de dois e sai uma nota de cem, mas como?! Mas e o sutiã? Do ponto de vista feminino e feminista, essa ação traz algumas questões com as quais não sabia lidar, e por isso não sabia/conseguia/imaginava como progredir em cena depois. Seguindo uma linha cômica tradicional pensei em fazer alguma 'gracinha' com a peça de roupa íntima, trabalhar o objeto, rodar o sutiã no ar, esfregá-lo no meu corpo sensualizando, e até mesmo queimá-lo - foram algumas das hipóteses que levantei, pensei e cogitei... Achei que queimar era muito forte, sério, potente demais para uma palhaça que 'trabalha com crianças'... Tive medo, receio, e não o fiz ainda. Esfregá-lo em meu corpo é uma opção, e partir para a paquera e tal, mas... Tem o lance da sexualidade reprimida e a perspectiva de contribuir com o objetificação da mulher, e embora eu também não goste muito dessa saída dramática, ela eventualmente ocorre. Minha solução orgânica tem sido, em geral, ficar muito envergonhada, mas muito envergonhada mesmo. Ir fundo

na vergonha. Então fico tentando guardá-lo em algum lugar no meu corpo, sem conseguir, pelo nervoso da situação. Depois de algumas tentativas, no desespero, levo as mãos à boca, com o sutiã nas mãos, tentando me esconder atrás dele, o cheiro. E o cheiro é tão bom, tão bom, que me conforta. Eventualmente consegui oferecer para que outras pessoas cheirassem, e assim, depois de várias fungadas no sutiã o guardo dentro da sacola mágica, ou dentro da roupa mesmo. Mas só quando estou muito confiante faço assim. Em geral, fico envergonhada, tento escondê-lo e o coloco diretamente dentro da sacola mágica. Por ser uma peça íntima feminina, um ícone feminino, sinto que ainda precisava de um suporte cômico e dramatúrgico que me fizesse sentir 'adequada' entre a crítica feminista mordaz e a comicidade da mulheridade, às vezes, infantilizada da minha palhaça, sem prejuízo da graça, mas também, sem perder a 'espetada' que sinto ser necessária e que desejo dar. Aliar a mulher e a menina. Aliar a mulher macha. Mas de que forma? Estou experimentando... Estou me jogando. Tentando saídas autorais. Vai que vai. Vamos que vamos.

Em outra cena tento hipnotizar alguém com o uso de um 'pano mágico' que cobre o rosto e a cabeça da pessoa. Muitas vezes faço essa mágica com uma criança. Nesse momento, e até há bem pouco tempo, eu simplesmente colocava as mãos sobre a cabeça coberta da pessoa e a chacoalhava. O público sempre adora e ri. Ri pelo absurdo da ideia da hipnose feita por uma palhaça, e de como ela faz isso. E ri porque vê outra pessoa sendo colocada numa situação ridícula. E ri das reações da pessoa nessa situação. Vários tipos de riso podem estar atuando em conjunto nessa microcena. Pode haver um riso de satirização, quase escário, bem visível, desde aquele alívio que se sente de não ser você na situação ridícula - como quando vemos uma queda na rua, por exemplo. Mas há também, desde esse mesmo alívio, um riso empático, e que se coloca na situação do outro numa alternância impossível de determinar quem riu primeiro, se foi o alívio ou a empatia.

Por esses tempos, comecei ousar esse momento para 'incorporar' o meu 'arquétipo autopoético' da maga, da bruxa e da benzedeira. E isso tem levado a cena para outro patamar de comicidade uma vez que traz um

arquétipo feminino muito provocativo e desafiador, e que está no inconsciente de todas nós. Aliar, colidir, amasiar Matusquella com uma benzedeira, uma xamã, uma bruxa, tem começado a fazer muito sentido pra mim por esses tempos. E também não tenho ideia do que pode vir daí. Mas vou me jogando. Dessa maneira declarada talvez esteja tentanto expor uma ligação que desejo fortalecer, e na qual acredito muito, que é a da palhaçaria como transmutação energética, seja porque colabora com o 'riso da terra'[137], seja porque pode estar aberta para outro tipo de encontro, mais transpessoal, como ensina Sue Morrison, e o os palhaços-xamãs norte-americanos ou o hotxuá brasileiro Ismael Apract Krahô[138].

E para finalizar essa breve exposição de pontos presentes no espetáculo mais conhecido da palhaça Matusquella abro para a questão do beijo na boca de outra mulher em cena, enquanto palhaça, e que estou começando a destravar. O acontecimento dessa cena, em geral, se dá quando Matusquella vai fazer uma mágica com uma pessoa que admita em público que está apaixonada. "Coisa muito difícil nesses tempos" - argumenta. Então, após uma curta entrevista com alguém da expectação que se autoproclamou apaixonado (a), ela promete 'desenrolar'a pessoa com sua 'corda mágica'. Pede que a pessoa puxe, e estique uma longa corda que sai vagarosamente da 'maleta mágica' da palhaça. Com a corda já esticada Matusquella anuncia que ambos passarão o 'cuspe mágico' em toda a corda, e por isso precisará da ajuda do seu 'escolhido (a)'. Na sequência, a palhaça instrui que para que a mágica funcione perfeitamente será preciso que cada um começe por sua ponta para que se encontrem no meio, espalhando o 'cuspe mágico' por toda a corda. O movimento das curtas e rápidas 'cuspidinhas' aproxima-se da ação de beijar, de modo que, quando a palhaça e a pessoa vão se aproximando do centro, onde se encontram, a ação de beijar vai ganhando expressão e significância. Em geral, as pessoas fogem do beijo, sobretudo os meninos. Quando digo 'as pessoas',

---

[137]Fazendo alusão a Declaração do Riso da Terra (Carta da Paraíba), cunhada por Luis Carlos Vasconcellos, o palhaço XUXU, em João Pessoa, em dezembro de 2001. Essa declaração, carta, foi provocada durante o Festival Mundial de Circo, realizado no ano 2000 em João Pessoa. A declaração completa está no livro de Demian Reis, Caçadores de Risos: o maravilhoso Mundo da Palhaçaria. Salvador, EDUFBA, 2013, p 11)

[138] Há um documentário sobre os Hotxuá, 'palhaços sagrados' dos povos Kraho, uma das etnias originárias do Brasil. Para ver o trailer, vá para: https://www.youtube.com/watch?v=DkoYzErq8as.

estou falando de homens, meninos, rapazes, em geral. Quase nunca pego meninas para essa brincadeira. Evito mesmo. Mas já experimentei pegar mulheres. E penso em radicalizar essa escolha. Esta pequena sequência/ação me faz sentir que me aproximo e me alinho a uma questão pessoal muito cara, e em função das provocações que me faz emparelhar junto à palhaçaria *queer*. Essa sensação de um conteúdo represado foi por onde começei a ter consciência de um lugar *queer*, que aqui é o da lésbica, da homossexual, mas também, o da mulher macha. A palavra macha quer falar de uma androginia, de uma ambiguidade em termos da expressão de gênero, que penso ser mais energética do que visual, mas que, no meu dia a dia, e na minha mulheridade cabem *performances* de gênero comumente, tradicionalmente, ligadas ao universo masculino. Desde pequena fantasio monólogos coletivos onde desempenho o papel do homem, gosto de fazer força, e acho que tenho uma atitude bastante agressiva perante a vida de forma geral.

Estabelecer uma prática artivista com minha palhaça, que jogue com o fato de eu ser uma mulher lésbica, é um desejo que alento há anos. Partindo da descrição acima feita de mim mesma, parecem-me ser as 'condições' das quais emergem meus principais desconfortos, pensando a partir do meu 'lugar de fala' no mundo. A questão da sexualidade foi, durante muito tempo, contida na minha história com a palhaça. E levou muito tempo para que conseguisse minimamente me abrir para essa discussão, para pensar nessa coisa com mais profundidade. Foram nos últimos dois anos, e talvez muito em função da pesquisa e do percurso que ela me levou a fazer, que esses incômodos tenham se evidenciado tanto. Nesse sentido, assumir a dificuldade de tocar nesse assunto tem começado a me parecer mais libertador agora, contudo foi um percurso bem complexo, confuso, e difícil até aqui, e ainda ensaio como me portar, como agir, reagir, como estar. Sendo lésbica desde a adolescência, a questão do 'ser mulher' já vem totalmente contaminada de questões *queer*, em termos de identidade e de sexualidade, e esses tipos de questionamentos pessoais começam a vir, inevitavelmente, à tona, pois, depois do mergulho, a tendência é emergir. Para Guacyra Lopez Louro:

> A homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas

> do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer. Ousando se expor a todas as formas de violência e rejeição social, alguns homens e mulheres contestam a sexualidade legitimada e se arriscam a viver fora de seus limites. A ciência, a Justiça, as igrejas, os grupos conservadores e os grupos emergentes irão atribuir a esses sujeitos e a suas práticas distintos sentidos. A homossexualidade, discursivamente produzida, transforma-se em questão social relevante. A disputa centra-se fundamentalmente em seu significado moral. Enquanto alguns assinalam o caráter desviante, a anormalidade ou a inferioridade do homossexual, outros proclamam sua normalidade e naturalidade – mas todos parecem estar de acordo de que se trata de um 'tipo' humano distintivo (LOURO, 2001, p.542).

Então Guacyra Lopez Louro, a certa altura, traz assumidamente Judith Butler para seus discursos e diz que:

> Butler afirma que as sociedades constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos e que essas "normas regulatórias" precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para que tal materialização se concretize. Contudo, ela acentua que "os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta", daí que essas normas precisam ser constantemente citadas, reconhecidas em sua autoridade, para que possam exercer seus efeitos. As normas regulatórias do sexo têm, portanto, um caráter performativo, isto é, têm um poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual.
>
> Judith Butler toma emprestado da lingüística o conceito de performatividade, para afirmar que a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, 'faz' aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os

> sujeitos. Esse é um processo constrangido e limitado desde seu início, pois o sujeito não decide sobre o sexo que irá ou não assumir; na verdade, as normas regulatórias de uma sociedade abrem possibilidades que ele assume, apropria e materializa. Ainda que essas normas reiterem sempre, de forma compulsória, a heterossexualidade, paradoxalmente, elas também dão espaço para a produção dos corpos que a elas não se ajustam. Esses serão constituídos como sujeitos "abjetos" – aqueles que escapam da norma. (LOURO, 2001, p 548-549).

Tenho plena consciência da possível 'abjeção' que esta cena da corda, quando feita entre duas mulheres, sendo uma palhaça e outra não, e sobretudo quando ela resultar num beijo na boca, potencialmente, estará trabalhando, estará trazendo. A citação de Louro também clarifica a ideia de 'performance de gênero' e suas operações, ao passo que fala da normatização constrangida e sofrida por todos os corpos. E então, para me reconfortar na direção de encarar o desafio e começar a ir ajustando a bússola enquanto vou me lançando em mar aberto, e para me fortalecer nessa novidade discursiva consciente, trago a feminista Beatriz Preciado, para quem, examinando a questão *queer,* a partir de Foucault e de um olhar sexopolítico, em seu artigo Multidões Queer, nos fala que *queer* são:

> Desvios das tecnologias do corpo. Os corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno. A multidão *queer* não tem relação com um "terceiro sexo" ou com um "além dos gêneros". Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos "normais" e "desviantes". Por oposição às políticas "feministas" ou "homossexuais", a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como "normais" ou "anormais": são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes ciborgues... O que está em jogo é como resistir

> ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas (PRECIADO, 2011, 16).

Tentar resistir e desviar das "formas de subjetivação sexopolíticas" envolve hoje não só uma dimensão pessoal, senão política. No que me pergunto sobre a potência ativista, artivista de minha profissão, face a minha condição enquanto mulher lésbica. E penso que insistindo no riso, resistindo, denunciando e criando, fortaleço-me e fortaleço o rolê. E para fechar o tema, trago André Luiz Mesquita, que em 2008 defendeu uma dissertação, no curso de Mestrado em História Social, intitulada Poéticas Insurgentes: Arte Ativista e Arte Coletiva, e para quem:

> O que se entende por ativismo é uma ação que visa mudanças sociais ou políticas. Basicamente, a convergência entre estes dois campos – arte e ativismo – se dá a partir de uma segunda característica investigada neste trabalho: o emprego de ações coletivas. É no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa, onde o indivíduo busca afinar sua própria singularidade; nas colaborações e nos grupos, a percepção, a língua e as forças produtivas configuram-se como uma experiência individuada (MESQUITA, 2008, p. 10).

O ativismo nos chama para uma perspectiva coletiva de enfrentamento. Mas nem toda arte coletiva é exatamente, propositadamente, propriamente ativista. Além de coletiva, ou melhor, de se dirigir para o coletivo, o ativismo tem implicações políticas claras. Entretanto, há espaço para a experiência individualizada no sentir, e no se sentir em grupo, e em relação a uma causa coletiva. Contudo o ativismo necessariamente, em minha opinião, não precisa ser exercido coletivamente enquanto ação poética e discordo do autor nesse lugar. Tanto o ativismo, quanto o artivismo podem ser exercidos solitariamente, mas objetivam o coletivo. Assim, vejo o ativismo como um espaço de colisão, e de coalisão, entre os intuitos individuais e os coletivos, objetivando a coletividade. E acho que este também é o sentido da frase de Bell Hooks, em torno da relação entre o pessoal e o político[139], e vice-

[139] Referindo-me a frase "O pessoal é político". Na verdade, essa máxima do feminismo da segunda onda, rapidamente tornou-se um slogan, e tem origem no título de um texto escrito em

versa. Entretanto, e indubitavelmente, ações ativistas ou artivistas realizadas coletivamente tem uma potência outra, se comparada a ações individuais, mas, de verdade, esse não é de fato o centro da questão. Ou é? Ações poéticas, ou manifestações poéticas, podem ser realizadas individual ou coletivamente e serem incrivelmente políticas e potentes. Mas talvez, para um ativismo mais tradicional a ação coletiva seja mais poderosa mesmo do que a individual. E sobre a questão do 'como' as ações são realizadas, como são realizadas frente aos porquês, aos propósitos, é difícil dizer o que é mais importante. Fico tentada a dizer que são os propósitos, mas, no artivismo, o meio, o modo, o como, o suporte, fazem muitas vezes parte da mensagem, então, acho que voltamos a questão da aparente dicotomia entre o pessoal e o político, e o público, mas de maneira renovada e sem ter que fazer uma escolha hierárquica.

3.2 + Dramaturgia, feminismo e autoria feminina

Do ponto de vista narrativo, metodológico, simbólico o que a colisão entre palhaçarias e feminismos poderia provocar? Desde aqui, de onde me vejo, poderia dizer que, enquanto palhaça, a sensação do caminho dramatúrgico percorrido me faz enxergar que sim, que começamos repetindo 'os mestres', sua comicidade, suas *gags*, e depois começamos a parodiá-los, atualizá-los, 'hackear' (SANTOS, 2017). Começamos também a querer criar nossas próprias *gags*, mas também, e encavaladamente; iniciamos um processo de recuperação, avivamento, pesquisa, de uma comicidade autoproclamada como 'feminina' mas que quer discutir exatamente isso de 'feminino'. Começamos também a buscar conhecer mais sobre os percursos de mulheres cômicas que se encontravam soterradas pela história, errantes, silenciadas, e que começam a aparecer, a emergir, e a ocupar nosso imaginário, como as mulheres-palhaço, jogralescas, *cortigianas*, bufonas, caricatas, *soubrettes*, *charlatanni*, entre outras, e que agora funcionam como inspiração e são reveladas como 'referências' de comicidades femininas. Nessa relação de convivência dramatúrgica e poética em fricção, subversões, incertezas, e

---

1969 pela feminista estadunidense Carol Hanisch em resposta a declarações de que os grupos dos quais ela participava, enquanto feminista, eram terapias pessoais.

também de escavação e criação, a questão da autoria feminina se fortalece e se põe em cena com palhaças se desdobrando sobre temas e histórias pessoais, falando desde seu cotidiano como mulher, sua visão de si, suas experiências afetivas com o mundo, e, finalmente, podendo ter suas vidas como tema central de suas produções, sem tanto mais receio.

Então, para além de cenas cômicas envolvendo a maternidade, ou o 'desejo natural da maternidade', que é amplamente discutido, e discutível, face aos novos feminismos, ou feminismos contemporâneos, palhaças também começam a questionar a validade deste 'desejo'. Ser mãe de quem? De si mesma, da prole ou do parceiro amoroso? De todos? E a fazer graça, crítica, criar com isso tudo. Para além de cenas cômicas sobre o 'desejo natural do matrimônio', também bastante questionável e questionado por algumas correntes feministas, palhaças começam a versar sobre outros assuntos, ou sobre esse assunto de outra forma, sensivelmente mais crítica, escrachada, e a falar de solidão, ou de 'solteirice', ao invés de casamento, por exemplo. Mas também, e ainda, de casamento, se quiserem. Ou de amasiamentos... E assim, de uma forma 'descombinada', profundamente errática em seus temas e suas experiências dramatúrgicas, vamos ampliando temas, metodologias de trabalho, visões de mundo.

De forma que a 'arte feminista' não é um movimento artístico cujas inovações estéticas estão baseadas no estilo, na forma, mas notadamente em seu conteúdo, sobretudo ao trazer as narrativas pessoais produzidas por mulheres, pois:

> Quando uma mulher fala, sua fala tem uma marca: ela é a fala de uma mulher. Quando uma mulher feminista fala, essa fala tem duas marcas, a da mulher e a da feminista. A recepção destas falas por homens e mulheres tende a ter as mesmas características, mas pode ser que não. A fala de uma mulher às vezes tem um contexto tão particular, e é transmitida de uma forma tão particular, eventualmente a fala de uma mulher feminista, é o particular do particular.(PINTO, 2010, p 20).

Enquanto palhaças nem sempre falamos do 'particular do particular', no sentido autoproclamado feminista. Mas, se falamos de aspectos

de nossas mulheridades, conscientemente, estamos performando no mínimo dentro de um intuito feminista, e validando 'particulares' 'femininos'.

Luiza Barros, em seu artigo sobre feminismos revisitados, e que é construído a partir da análise de um programa culinário de TV, volta-se para uma das mais marcantes frases da feminista e ativista Bell Hooks:

> Bell Hooks – destacada feminista afro-americana – corretamente afirma que o que as mulheres compartilham não é a mesma opressão, mas a luta para acabar com o sexismo, ou seja, pelo fim das relações baseadas em diferenças de gênero socialmente construídas.
>
> (...)
>
> Nesse sentido, a frase "o pessoal é político", para Hooks, não significa, como muitos ainda a interpretam, a primazia de uma dimensão sobre a outra, mas a compreensão de que o pessoal pode constituir-se em ponto de partida para a conexão entre politização e transformação da consciência. Logo, não se trata de uma simples descrição da experiência de opressão de mulheres por homens, mas do entendimento crítico sobre o terreno de onde essa realidade emerge (BAIRROS, 2015, p. 246).

Essa frase de Bell Hooks rapidamente se tornou uma das frases feministas mais recorridas no sentido de justificar a vinda para a contestação política, de áreas vivenciais e de 'corpos femininos' a partir de uma ótica totalmente nova, e certamente mais pessoal, dizendo respeito tanto à vida social de uma mulher quanto de sua vida íntima. E como essas coisas se embolam, não é verdade? A vida em família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, a vida afetiva, o cuidado com as crianças, com a casa, as ambições profissionais, pessoais e, sobretudo, como isso acontece pessoalmente, particularmente. Essa 'colisão' entre o macro e o micro questiona a clássica distinção entre o 'dentro' e o 'fora', o 'privado' e o 'público'. E entendendo os espaços públicos como não sendo espaços muito 'sociáveis' para mulheres, senão que têm se configurado como espaços de risco, ou de eminente violência, espaços onde nós 'não deveríamos estar sós', tem-se que nós mulheres não devíamos ocupar as ruas. Ao passo que o espaço entendido como o de 'dentro', aqui entendido como a casa, o lar, e não como a

pessoa, muitas vezes, também, funcionam como espaços de contenção feminina e de diversas formas de violência. Resta-nos então o espaço do 'dentro-dentro' para resistir. No que essa frase politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação de mulheres/homens, mães/pais, filhas/filhos, e colocou na mesa de casa, do bar, do trabalho formas até então 'invisíveis' de repressão e violência desde uma roupagem micro, particular, pessoal, mas que, em geral, desatam e dizem de um contexto macro de violência, submissão ou contingenciamento.

Em seu revés filosófico, a frase de Hooks nos empodera no sentido de nos encorajar para expor contextos micros, encontrando neles espaços de coletividade e atentando sempre que a diferenciação entre os sexo e as identidades pessoais implica em espaços de poder. Assim, numa extensa teia micropolítica, em muitos lugares, falar de si é falar de todas, mexer com uma é mexer com todas. E 'falar de si' pode ser entendido por alguns e algumas como 'apenas' 'falar de si mesma', sem a profundidade política que Hooks quer atentar – se isto é possível?! Mas mesmo assim, mulheres falando de si, simplesmente, desde a borda d'água, são acontecimentos dramatúrgicos suficientemente novos para serem, por si só, recebidos como importantes, necessários, válidos.

Partindo desse ponto de vista, estou buscando elaborar um conceito para a metodologia dramatúrgica da palhaçaria que gostaria de viver. Achei o termo 'mulheragem' bastante interessante, engraçado, e pensei que ele poderia ser explorado no sentido de um 'insulto *queer*' que, operando na ironia, implicasse numa reviravolta orgulhosa. Às vezes ouço amigas 'bichas' falarem: "- Deixa de 'viadagem!" – referindo-se a alguma coisa 'bem mulherzinha', bem 'afeminada'. Pensei então que 'mulheragem' facilmente poderia se relacionar com essa coisa 'de mulherzinha', da 'viadagem' no sentido orgulhoso e subversivo que quero dar, mas de uma forma mais palatável. 'Viadagem' é uma palavra feia, tosca, mas engraçada. E pensei que o termo mulheragem poderia se relacionar também com o termo 'vadiagem', pois quando as pessoas falam: "Deixa de mulheragem!", estão querendo dizer para se deixar de 'vadiagem', de 'fuleragem', de 'sacanagem', de 'sentimentalidades'. E procurei algo sobre o termo, que me pareceu em si, em

seu uso corrente e em suas aproximações com outros conteúdos, um conceito palhacístico pronto. Encontrei uma referência interessante no artigo de Sandra Azerêdo, Notas Sobre a "subversão da identidade", em 'homenagem' a Simone de Beauvoir, nos 50 anos d'O Segundo Sexo, publicado na Revista Pagu. Segundo Azerêdo:

> No próprio título destas notas já encontramos uma contradição – para homenagear uma mulher feminista temos que usar uma palavra cuja etimologia se liga à palavra homem. Homenagem vem do Latim *hominaticum* (derivado de *homo* = homem). Além disso, a origem da palavra se associa a uma situação de servidão – homenagem (juntamente com lealdade) era o que o vassalo deveria conceder ao senhor feudal em troca de proteção. Por ocasião das manifestações do 8 de março em Belo Horizonte, denunciou-se o viés masculinista da palavra, tendo sido proposta como alternativa a palavra mulheragem. Contrariando esta proposta, vou manter o uso de "homenagem", ainda que a contragosto, pois acredito que seja preciso uma intervenção mais radical do que simplesmente inverter as posições de mulheres e homens para por fim à nossa posição de segundo sexo. É preciso – como nos mostra Judith Butler – pensar em intervenções que signifiquem uma "subversão da identidade", intervenções que coloquem em cheque a lógica binária que tem fundamentado a posição secundária das mulheres (AZERÊDO, 1999, p. 122).

Entendo o porquê da autora não querer usar 'homenagem', e concordo que usar 'mulheragem' não resolve, mas do ponto de vista da jocosidade com a qual estou implicando o termo mulheragem aqui, e no sentido de carregá-lo de comicidade e de jogo, dou risada e sigo em frente. Aproveito e rendo minhas mais singelas mulheragens a quem, como eu, presta-se a falar livremente do cômico feminino na palhaçaria.

Pensando em dramaturgia, ou ainda em dispositivos dramatúrgicos, as nossas mulheragens - que a esta altura também podem ser lidas com os jogos cômicos feitos a partir de nossas mulheridades, na base da subversão e da comicidade - podem ser tomadas como excelentes 'pré-textos' autorais para nossas dramaturgias, mas também como método, um método desprentecioso, jocoso, subversivo, provocativo. Uma 'mulheragem'.

Dito tudo isto, volto a Pagliacci - que em capítulos anteriores teci breves comparações e análises a partir de três diferentes montagens da citada ópera, a Metropolitan Opera House, o Deutsche Grammophon e o Teatro Real. Falei também de duas montagens das quais participei, seja como diretora, seja como artista. Mas ficou faltando uma breve análise da montagem proposta pelo grupo circense La Mínima (SP). Retomo a análise de montagem do grupo paulista neste momento, e somente depois de ter falado de Jocy de Oliveira, e ao trazer à tona a questão da autoria feminina, e de ter levantado possíveis relações entre os feminismos mais contemporâneos e a dramaturgia das palhaças, porque acho que esta montagem pode nos ajudar a refletir sobre esses temas, e ajudar a desembolar algumas ideias.

Assisti ao espetáculo em 2017, na temporada do SESI São Paulo. Recentemente, em abril de 2018, o grupo lançou um DVD com a montagem, que é o material físico utilizado para a análise, além de críticas e matérias de jornais e revistas sobre o espetáculo, bem como seu programa impresso. O espetáculo teve a direção cênica de Chico Pelúcio[140] e comemorou os vinte anos do grupo La Mínima. O La Mínima era formado, basicamente, por dois atores, Fernando Sampaio e Domingos Montagner - que são palhaços - e Luciana Lima, que é produtora e esposa de Montagner. Em 2016, tragicamente, Domingos veio a falecer, poucos meses depois do grupo ter iniciado a produção do espetáculo *Pagliacci*.

O espetáculo não é uma ópera. É uma adaptação. Uma obra híbrida entre as linguagens do circo, da música, ópera e do teatro[141]. Aliás, o hibridismo é uma marca do trabalho do grupo La Mínima que, além da *expertise* em acrobacia e palhaçaria, desenvolve uma marcante pesquisa na área musical. O elenco do espetáculo é composto por: Alexandre Roit (Cânio), Keila Bueno (Nedda), Filipe Bregantim (Tônio), Fernando Paz (Peppe), Fernando Sampaio (Silvio) e Carla Candiotto (Strompa). A direção musical e trilha original foram articuladas por Marcelo Pellegrini, que, além de arranjar algumas composições da ópera de Leoncavallo, trouxe composições de Verdi,

---

[140] Chico Pelúcio a diretor, iluminador, produtor e ator. É um dos fundadores do Grupo Galpão, importante trupe mineira de atores, que desde 1981 vem desenvolvendo um destacado trabalho artístico, seja do ponto de vista da encenação, atuação, bem como da produção cultural.

[141] Para acessar a gravação do espetáculo, vá para: https://www.youtube.com/watch?v=Ew8KMlOwsIc

Bizet, Delibes[142]. Nesse sentido os atores, em diversos momentos, executavam a trilha ao vivo, o que demandou que eles 'tocassem' diversos instrumentos. No programa do espetáculo temos as seguintes informações:

> flauta, trombone, piano de garrafa, percussão -Alexandre Roit (CANIO), acordeon, percussão - Carla Candiotto (STROMPA), serrote, trompete, acordeon - Fernando Paz (PEPPE), sousafone, concertina, piano de garrafa, teclado de buzina e percussão - Fernando Sampaio (SILVIO),saxofone, piano de garrafa e percussão - Filipe Bregantim (TONIO), voz, percussão - Keila Bueno (NEDDA).

A adaptação do roteiro foi feita por Luis Alberto de Abreu "a partir do material cênico apresentado pelos atores no início de novembro de 2016" (PELÚCIO, 2017, p. 08) e do libreto da ópera. No programa do espetáculo, Chico Pelúcio, nos diz que essa foi:

> a moldura dramatúrgica que nos direcionou na criação compartilhada do espetáculo. Uma trupe de palhaços em busca da renovação artística e sobrevivência financeira.
>
> Palhaços que são, buscam o status de artistas respeitados encenando um grande drama. A corrida pelo sucesso, pelos prêmios e pela aprovação dos críticos leva a se distanciarem da alma ingênua e da natureza do palhaço para se aproximarem do ser humano e suas imperfeições e crueldades.
>
> A partir desse conceito se desenvolve a nossa montagem, livremente, inspirada na ópera. O desafio foi achar medidas corretas entre o circo e o teatro, a comédia e a tragédia, o passado e o presente, entre as diferentes formas de representações (PELÚCIO, 2017, P. 08)

No mesmo programa, o próprio Luis Alberto de Abreu nos diz como foi feita a adaptação, revelando um pouco do processo de trabalho do grupo e do tratamento dramático que ele deu à ópera de Leoncavallo. Para Abreu:

---

[142]No programa estão apontadas as seguintes composições: "Intermezzo" e "Vesti la Giubba" da ópera "Pagliacci" (R.Leoncavallo), "Preludio – Ato I" da ópera "La Traviata" (G. Verdi), "Coro di zingari" da ópera "Il Trovatore" (G. Verdi), "Preludio – Ato I" da ópera "Carmen" (G. Bizet), "Valsa – Ato I" de "Coppélia" (L. Delibes).

> Como muitos de nós, sou resultado da mestiçagem de etnias e de culturas. Meu registro civil aponta que sou pardo, o que quer dizer resultante de branco, preto, índio e uma infinidade de gradações culturais e de pigmentação. Dou-me muito bem com isso. Culturalmente tenho raízes populares, mineiras e paulistas, de artesãos e operários, mas em minha formação a cultura letrada e erudita também não era estranha. O resultado é um híbrido muito satisfatório, pessoalmente, que tento aperfeiçoar e entender melhor. Faço esse preâmbulo porque adoro a ópera, essa grande arte erudita, e adoro o circo, essa grande e requintada arte popular. E dentro do espetáculo circense, adoro, especialmente, o palhaço, como toda criança e como todo adulto que desconfia de sua própria autoridade. O namoro com o LaMínima vem de longe, antes mesmo de nos conhecermos formalmente, Domingos e Fernando, há alguns anos. Por uma razão ou outra não conseguimos conciliar projetos. Finalmente Domingos me fez a proposta de adaptar "*I Pagliacci*", de Ruggero Leoncavallo, para o teatro. *Pagliacci* foi uma alegria e um desafio. De palhaços a ópera de Leoncavallo tem apenas o título e os personagens. Todo seu entrecho é sério, pesado, melodramático e prisioneiro da moral do século XIX, que, se não defendia abertamente o crime passional do homem, deixava entrever o necessário castigo da "traição" feminina. Como conciliar um melodrama sem o mínimo respiro cômico com um grupo teatral formado na tradição da palhaçaria circense como o La Mínima? Como olhar a moral do século XIX em pleno século XXI, sem cair no discurso? A resposta veio do material que fomos levantando com o grupo, o diretor, e outros criadores: números de circo, propostas da dramaturgia, discussão com os criadores, pessoal técnico e amigos que acompanharam o processo. E os elementos da dramaturgia foram buscados na própria linguagem teatral e circense: a narrativa, a farsa, o melodrama, o metateatro, a eliminação da linearidade, tão característica da linguagem circense e do teatro de variedades. O resultado está aí e foi esforço de todos, como é próprio do circo e do teatro (ABREU, 2017, p. 11).

A pergunta: "Como olhar a moral do século XIX em pleno século XXI, sem cair no discurso?" (ABREU, 2017) me dá o tom da adaptação. E me dá pistas de que ela pretende ser uma 'atualização' da obra projetada,

considerando-se os dias de hoje. A parte do 'cair no discurso' é que fica meio entalada, no meio do caminho, na encruzilhada. O que quer dizer o 'sem deixar cair no discurso'? E de que 'discurso' Abreu está falando?

No programa temos a descrição do roteiro, da fábula, de forma bem concisa:

> Um velho bufão começa narrando ao público como Canio, o chefe de uma tradicional trupe de palhaços, ambicionava tornar-se reconhecido e respeitado como artista de "bom gosto" e produtor de espetáculos "de nível". Para isso, resolve abandonar os tradicionais números circenses de palhaçaria e concebe um espetáculo cujos números cômicos refinados não seriam mais do que a preparação para um requintado melodrama, uma peça que "expusesse no palco as grandes emoções humanas". E, além disso, trouxesse o sucesso popular e o reconhecimento da crítica. Para isso, lança mão dos préstimos do velho bufão da companhia que começa escrever o dramalhão, não sem a interferência autoritária de Canio que quer ditar os rumos do texto encomendado. O bufão, então, resolve escrever uma peça à imagem e semelhança da companhia, expondo sua história, seus dramas, ciúmes, traição conjugal e vilanias. Durante a estreia do espetáculo fica evidente o fracasso da encenação do melodrama junto ao público, bem como a percepção de Canio de que ele está representando no palco a sua própria história. O chefe dos palhaços e da companhia se revela o palhaço de seu próprio melodrama.
>
> *Pagliacci* é uma adaptação do entrecho básico da ópera *"I Pagliacci"*, de Ruggero Leoncavallo, e foi criada especialmente para comemorar os vinte anos do Grupo LaMínima. Mistura números com fartas doses de comicidade e elementos líricos e melodramáticos, bem ao gosto da tradição do circo brasileiro (2017, p. 13).

Nessa citação a adaptação se declara. E a palavra 'entrecho' quer dizer: enredo, urdidura, argumento, série de eventos que compõem a ação de uma obra ficcional. Mas perceba que em nenhum momento desse resumo o nome de Nedda é citado. O resumo está focado em Cânio e em Beppe – que é o bufão que narra a estória. O texto de Beppe mistura trechos do prólogo original e o discute. Fiz a seguinte transcrição:

> Perdões se me apresento assim sozinho. Eu sou o prólogo das minhas próprias lembranças. Prólogo... Coisa velha, não é? Quase sem uso e serventia, mas combina bem com a minha personagem. Eu não estou aqui pra dizer que as lágrimas que aqui choramos são falsas, embora o riso seja verdadeiro. Eu estou aqui para contar o que lembro. E pra lembrar que todo artista é um ser humano, e todo ser humano é um tolo. E talvez essa tolice seja nossa salvação. Avida não é uma ópera como queria Machado de Assis, mas um circo e somos todos, todos, palhaços. Presidente, político, policial, por trás de uma aparência séria tentam esconder as suas ridículas misérias, um nariz vermelho, a boca pintada, a careca reluzente... Mas sempre sobra pra quem é atento um colarinho frouxo, um olhar amargo, um andar canhestro ou um sapato largo. É um desalento todo o esforço que fazermos para disfarçar a nossa condição de seres talhados no ridículo.
> (Pausa onde toca, com um serrote, o tema de *Vesti La Giubba*).
> O ditador de uma nação não é mais do que um palhaço. É um maço de pretensão querer nos amedrontar. Se rimos ele se mostra nu com sua cara pintada e frangida. E se nos amedrontamos ele se considera senhor de nossas vidas. Ahhh... Mas divago e esqueço como todo velho palhaço. Volto ao começo... Um bando de tolos vai entrar em instantes e com esmero vai iniciar a sua trajetória importante. Com ânsia e desespero esses tolos buscarão a glória, a por pri importância, riqueza, prêmios, sem se dar conta de que palhaços é o que são. Todos tentarão pequenas maldades, algumas crueldades vis, baixezas variadas. Perderão a si mesmos para melhor se mostrarem senhores de si. Mas... Aí vem eles (ABREU, 2017, minutagem: 00:00:25 / 00:02:08, transcrição da autora).

E entram as demais personagens, executando a entrada da trupe - que é como um cortejo musical. E Cânio convida o público para o espetáculo 'às vinte e três horas' como na ária de Leoncavallo.

No rearranjo dessa encenação, Beppe é o narrador, o prólogo e o dramaturgo da história. Cânio e Nedda continuam como casal principal, mas Sílvio, apaixonado por Nedda, faz parte da trupe, e é mais um entre os palhaços, e Tônio tem uma companheira chamada Strompa – que é uma segunda personagem feminina, criada especialmente para a montagem. Strompa do ponto de vista dramatúrgico funciona como conselheira de Nedda,

mas também como uma voz mais questionadora, provocativa, dentro da montagem. A todo o momento, ela interrompe os 'ensaios' da companhia para perguntar se dessa vez ela não irá entrar em cena. Ela é a mulher 'mais forte que a Monga, a mulher gorila'. No que rapidamente ela nos remete às figuras *freaks* femininas que circularam especialmente em circos norte-americanos, que tiveram seu auge no final do século XIX até o início do século XX. Será esse um dos discursos no qual não se deve 'deixar cair' nessa montagem? Mostrar a mulher como ser risível, estranho, exótico, abominável? Há inclusive uma cena entre Tônio e Strompa, 'a mulher selvática', que é baseada na reprise da 'monga', uma esquete tradicional circense. Nessa cena Strompa aparece com um aplique de longas barbas, com correntes e Tônio surge como seu domador. No entanto a reprise não se completa, pois a praça é invadida pelos outros artistas, Beppe, Nedda, Cânio, Sílvio, onde todas as personagens se encontravam e disputavam o público na praça. Após uma cômica luta em câmera lenta motivada por essa disputa, as personagens decidem seguir juntos e montar uma única companhia.

Nedda rapidamente se confirma como estrela da companhia, e é assediada por Tônio, Cânio, Sílvio. No entanto é Cânio que a pede em casamento. A dramaturgia não deixa claro se o pedido de Cânio foi feito por amor, ou não.

Há uma cena que elabora a série de encontro entre as personagens, onde, primeiramente, Cânio e Sílvio são apresentados como amigos de infância, que cresceram brincando de fazer apresentações na praça, na rua - lugar onde conhecem Nedda. Nessa cena imaginada pelo adaptador e pelo diretor, Silvio se apaixona por Nedda desde o primeiro encontro e leva para dentro da companhia até então um duo (Cânio e Sílvio). Nesse momento Cânio e Nedda não são um casal, e nem tampouco serão. Sílvio e Nedda tampouco são um casal. E nem mesmo Tônio e Strompa – que estão mais para amasiados mesmo. Há uma cena onde Cânio e Beppe comentam sobre o casamento daquele com Nedda, e de como ela foi crescendo aos olhos dos outros atores, e do público, até despertar o interesse do 'dono' da companhia. Assim o casamento entre Nedda e Cânio segue um caminho da posse.

A cena do casamento é realizada ao som de um arranjo da ária *Vesti La Giubba*, onde a voz principal é feita pelo serrote tocado por Beppe, e depois cantado por Nedda, numa impostação lírica e fantasmagórica que dá um tom bastante mórbido[143] à cena de modo a articular o casamento de Nedda à sua morte. A história da ópera *Pagliacci* pode até não ser tão conhecida, mas seus contornos históricos certamente são, e intuímos desde o início, que nessa história há um triângulo 'amoroso' que não terminará bem. Assim o tema do feminicídio, do ciúme, da posse, vem 'de brinde' incrustado no nosso imaginário.

Mas essa encenação, em matérias de jornais e revistas, muitas vezes pinta o espetáculo como 'uma versão feminista da história', tema que frequentemente vem à tona em entrevistas, seja pela alteração do final da montagem, onde Nedda não morre, seja pela presença da personagem Strompa, que não existe na obra original. Por exemplo, a jornalista Joyce Athiê, da revista O Tempo, entrevistou Fernando Sampaio e Chico Pelúcio, para quem o texto da ópera traz marcas do machismo que foram retiradas na dramaturgia de Abreu, que incluiu na montagem uma personagem feminina (ATHIÊ, 2017), falando sobre a criação de Strompa.

Pergunto-me o quanto retirar as 'marcas do machismo' fariam dessa, ou de qualquer encenação, uma montagem feminista? Ou se seria talvez justamente o contrário? Talvez expor as marcas do machismo seja uma ação de intuito bem mais feminista? Eu mesma, por exemplo, considero que não tive um olhar feminista em minhas montagens, mesmo sendo mulher. Na segunda montagem, é verdade, esse aspecto melhorou um pouco, mas ainda está longe de terem sido montagens feministas propriamente. O meu olhar colonizado sobre a obra, sobre a palhaçaria, impedira-me de ver aquela mulher que estava em cena, e que morreria no terceiro ato.

Contudo, essa montagem do LaMínima propõe, além da não morte de Nedda, o acréscimo de mais uma personagem feminina. E através da impressão *freak*, forte e decidida de Strompa e do aspecto mórbido, lírico e romântico de Nedda, somos levadas a pensar sobre a condição feminina numa companhia de comediantes. Uma companhia brasileira, uma vez que a obra é

[143] Minutagem dessa cena 00'30''. Disponível em para: https://www.youtube.com/watch?v=Ew8KMlOwsIc

claramente aclimatada no Brasil, num período histórico não muito longe do nosso, como se a história tivesse acontecido ontem, logo ali. De uma maneira mais geral, a dramaturgia global do espetáculo quer discutir as fronteiras entre o popular e o erudito, entre a alta palhaçaria e o popularesco, entre a tradição teatral e a tradição circense revisitada, e falar sobre amor, posse, ambição, traição, e sobre o endurecimento do ser humano. Seria essa uma montagem feminista? Antes de tentar responder, acrescento mais algumas ideias e deixo a pergunta boiar na dúvida.

Bom, em relação à Nedda, a cena de sua ária, aquela dos pássaros... Nessa montagem, essa cena começa com a reprise de uma 'cena clássica' do La Mínima, que é o duo de ballet[144] entre Domingos Montagner e Fernando Sampaio. Para quem não conhece a história do La Mínima trata-se apenas de um cômico *pas-de-deux* entre dois 'amantes'. Mas para quem conhece o grupo, a cena está recheada de memórias e de afeto. Na sequência dessa cena/dança, entre Nedda e Silvio, ela se encontra com Strompa e fala de seu desejo de aventura, de amor, e de voar como um pássaro, no que tem um segundo encontro mais romântico com Silvio, o tonto apaixonado, onde eles decidem fugir juntos. E na sequência, com Beppe, Nedda canta um lindo samba[145] que recorrentemente traz a imagem do voo de pássaros. Assim a adaptação coloca Nedda num movimento de libertação, num abrir as asas.

Nessa encenação Cânio, trazido por Tônio, vê o encontro amoroso entre Nedda e Sílvio tal qual está escrito no libreto original. E vemos ele se preparar para a apresentação, maquiar-se e pensar sobre a vida, e provavelmente, arquitetar uma vingança. Há nessa encenação uma curiosa cena de leitura de cartas[146] entre Nedda e Strompa - cena que não existe na obra primária, e ela nos remete a cena de outra ópera, muito conhecida, que é Carmen, de Bizet, onde a cigana lê nas cartas seu destino trágico, sua morte. Entretanto, na montagem do La Mínima o sentido trágico da montagem mora no premente 'fracasso' da encenação que os atores representam em cena, à

---

[144] Para ver uma gravação desse duo vá para: https://www.youtube.com/watch?v=1lOIM05NtKM

[145] Minutagem dessa cena 00:54:00. Vá para: https://www.youtube.com/watch?v=Ew8KMlOwsIc

[146] Minutagem desta cena 00: 56: 00. Vá para: https://www.youtube.com/watch?v=Ew8KMlOwsIc

noite; embora também jogue com a eminente morte de Nedda, e a 'traição' de Sílvio e Nedda. Assim a 'cena da *commedia*' do terceiro ato, na montagem do La Mínima é a cena de um 'drama escrito por um palhaço' que pensa sobre seu fracasso. Ela conserva a ideia de uma cena dentro de outra, da metalinguagem, bem como a alternância de 'consciência' de Cânio enquanto 'máscara' e 'homem', mas nessa montagem seu conflito não é movido pelo ciúme doentio, mas pela eminência do fracasso do drama encenado por eles, e pela consciência de ser palhaço, e de ser um homem.

Destarte, para salvar o 'drama' – enquanto a representação estava sendo feita pelos atores, após pensar sobre ser um homem ou ser um palhaço, Cânio decide mudar o final da representação e, tirando a maquiagem, pede que tragam a 'caixa' que mais se parece com um caixão, mas é uma daquelas caixas mágicas, onde se corta uma pessoa em pedaços com um serrote, e ela sai inteira depois. Nedda entra nesse caixão e Cânio então executa a mágica como que cortando Nedda enquanto ouvimos toda a orquestração da ária do Prólogo. Cânio esfaqueia também Sílvio. E, ao final, Cânio diz: "La tragedia é finita", alterando a frase de Leoncavallo, subvertendo-a.

Beppe o questiona sobre o porquê de ele ter feito isso, ter matado Nedda, e Cânio se justifica, argumentando que ele foi ferido em sua honra, a honra de um homem, e é exortado por Beppe a seguir sua 'honra de palhaço' e não a do homem. Strompa e Tônio polarizam o crime: de um lado Strompa atenta para o machismo do ato de Cânio, e de outro Tônio defende o crime de honra como legítimo, e Cânio fala que a mataria 'mais dez mil vezes'. Então Cânio propõe que eles repitam a cena. A teatralidade da montagem é totalmente descortinada e as personagens, então, começam a dar suas impressões sobre a cena e sobre a mudança do final, articulada por Cânio. Nedda diz estar cansada desse final e argumenta que não irá morrer mais, Strompa a apoia. Todos discutem o ocorrido: a traição, a mudança da cena. Tônio, Cânio e Sílvio saem de cena discutindo, mas estão de bem e promentem continuar amanhã seus ofícios, suas vidas, como companhia e com Silvio e Nedda podendo ficar juntos numa boa, enquanto casal, sem crime passional ao final. Beppe, nosso autor e palhaço, atravessa a cena comentando o que

aconteceu com a companhia, e fala da continuidade da jornada desse grupo de comediantes[147].

Não se tratou apenas de mudar o final da ópera, como de fato o fazem Pelúcio e Abreu em sua encenação de *Pagliacci* com o grupo La Mínima. Eles propuseram bem mais que isso, em função do deslocamento de discurso que elaboraram. E ao me perguntar se bastaria ter o final diferente para termos uma 'encenação feminista' dessa obra, olhando através da produção e da mulheragem irônica e subversiva da compositora Jocy de Oliveira, certamente diria que não. Não basta mudar o final. Para ser uma obra feminista a abordagem sobre o fato histórico gerador da obra - como o que faz Jocy de Oliveira com o mito de Medea em sua reescritura na ópera *Kseni*, precisa ser alterado. E me parece que Chico Pelúcio buscou isso, mas teria ele conseguido?

Entendo assim a dimensão 'feminista' que é atribuída ao trabalho do diretor e do dramaturgo, contudo fica faltando aquele olhar 'particular do particular' que muda tudo. E nenhum homem jamais conseguirá possuir esse olhar. Será que estou sendo muito radical? Mas esse é um ponto de partida interessante para se pensar as dramaturgias femininas, ou as dramaturgias feitas por mulheres (quaisquer que sejam elas), pois na nossa história dramatúgica recorrentemente houve homens falando sobre mulheres, e isso está longe de ser autoria feminina, ou de ser autoria feminista. Portanto, essa montagem de *Pagliacci* feita pelo La Minima não é um espetáculo feminista, como por vezes, a mídia tenta nos vender.

Contudo, não posso deixar de me posicionar e dizer que esta montagem tem aspectos que se referenciam na luta feminista. Nesse sentido, não falo somente da assinatura de uma mulher como diretora, regente ou compositora, escritora da obra. Apenas concordo que para esta obra ser considerada uma obra feminista falta nesse *Pagliacci* realizado pelo grupo La Mínima o 'particular do particular'. Assim a presença de uma diretora, ou de uma dramaturga, poderia mudar tudo nesse lugar, não só por sua assinatura enquanto mulher, mas pelo que sua assinatura significa, enquanto mulher, enquanto processo, e, se ela ainda fosse uma mulher engajada com os

[147] Para ver toda essa sequência siga a minutagem, a partir de 01:23:16, indo para: https://www.youtube.com/watch?v=Ew8KMlOwsIc

movimentos feminista, melhor ainda. Assim, confesso que as montagens que propus não foram feministas, ainda que eu seja uma mulher, faltava-me, faltou-me, entender o meu particular dentro desse particular e ter a coragem, a força, para expô-los.

Acredito, contudo, que a presença de mulheres potentes, esclarecidas, empoderadas no processo de montagem do espetáculo, nos ensaios e debates que suscitaram a montagem, validam muitas das 'coisas' que chegaram à cena, haja vista que imagino que nesse processo de construção coletiva as vozes das atrizes e de seus percursos históricos, enquanto cômicas, foram valorizados pelo diretor e dramaturgo. Não sei detalhes do processo de montagem, mas me parece que houve uma boa escuta por parte dos homens das realidades femininas que concorrem nessa montagem. De modo que a nossa simples presença, enquanto mulher, nem sempre pode mudar o ambiente, mas a nossa esclarecida presença, a nossa incontestável presença, de modo consistente, pode mudar muito tudo. E penso que a questão da autoria feminina passa essencialmente pelo empoderamento de nossos discursos pessoais. Mas independentemente de sermos nós as que assinamos a autoria final da obra, é preciso sempre nos colocarmos de modo particular. E, sobretudo, é preciso nos autoconceder, verdadeiramente, a autoria. Conceder-nos a nós mesmas nossa autoria. Enxergar o nosso particular como potência, socialmente transformadora. Esse é um voo diferente. Esse seria um voo autoral e feminista. A autoria feminina e o feminismo se confundem, e são parte do 'bololô' com o qual temos, teremos que bordar.

3.3 + Hackear, bordar e bololô

Adriana Santos, pesquisadora e palhaça, recentemente defendeu sua tese de doutorado, onde reflete sobre negritude no contexto da palhaçaria, e na intersecção da palhaçaria feminina. Nesse trabalho, a pesquisadora fala sobre a experiência que teve com Clara Lee Lundberg[148], na residência *Hackers de Gênero*, promovida pelo festival Vértice Brasil [149], em 2014 . A

[148] Clara Lee Lundberg (Suécia) é artista multidisciplinar, coreógrafa e bailarina, residente no Rio de Janeiro.

[149] O projeto Vértice Brasil realiza um encontro e festival de teatro contemporâneo feitos por mulheres, ligados ao Magdalena Project - rede internacional que busca a realização de

residência trabalhava com a criação de *drag queen* e *drag kings* dos participantes. Desse curso emergem muitas reflexões, bastante interessantes para o trabalho que faço agora. Entre elas, principalmente, a ideia de que os conceitos e comportamentos dos gêneros feminino e masculino estão ligados a uma 'programação':

> Interessou-me participar da residência o fato de que o enfoque seria em como "explorar a potencialidade do corpo político", como afirmou Clara Lee no programa da atividade; era o território de pesquisa no qual eu me inseria. Queria pensar esse lugar com relação ao meu negro corpo.
>
> A dinâmica foi composta por atividades de preparação para o corpo em estado de criação, mais especificamente em estado de jogo permanente e *performance*; de resposta criativa e alteridade com materiais e estímulos. Num primeiro momento foi feito um exercício propondo que cada qual escrevesse em quatro papeis diferentes, um pronome, um verbo, um substantivo e um adjetivo. Em seguida houve o *crossing-over*dos papeis, que foram posteriormente colocados na parede em torno da sala, para que visualizássemos os sentidos reconstruídos a partir da contribuição de cada uma.
>
> (...)
>
> Após essa sensibilização a artista nos pediu para que trouxéssemos materiais diversos que corresponderiam ao universo feminino e outros que consideraríamos ser do mundo masculino. Lembro-me de Clara Lee frisar que era fundamental não se ater a julgamentos na escolha; e não evitar o que pensaríamos ser *clichê*, uma vez que já problematizávamos questões de gênero, mas trazer o máximo possível de materiais simbólicos relacionados e esses dois campos de conduta humana (SANTOS, 2017, p. 49-50).

Através dessa residência Adriana Santos diz ter sentido 'hackear' as 'programações de gênero' que a habitavam (SANTOS, 2017) e ainda sobre os processos vivenciados:

> Houve um dia especifico para o trabalho com os caráteres masculinos e outro com os femininos. Esse movimento, no qual

---

parcerias e intercâmbios artísticos entre mulheres de todo o mundo. Vértice é uma dos primeiros festivais de arte no Brasil onde o recorte de gênero é não só o 'eixo curatorial' como é o próprio festival.

> foram colocadas essas "máscaras" criadas por nós, consistia no dispositivo drag king e drag-queen que, segundo Clara Lee, seriam dispositivos que se usa para investigar e quebrar a programação e/ou clichês relacionados a gênero (SANTOS, 2017, p. 51).

É bem interessante que cada participante tenha vivenciado tanto a construção de uma 'màscara'*drag queen* quanto *drag king*, compondo com seu sexo biológico e ampliando o espectro de repertório relacionado a nossos 'padrões de normatividade'. Adriana Santos afirma que procurou construir a partir dessa residência sobre *hacker* de gênero:

> uma prática *hackers* do racismo no intuito de evidenciar discursos normativos do que é 'ser branco' e 'ser negro' em nosso contexto e com isso provocar tanto a mim mesma, enquanto atriz/*performer*/negra, quanto ao olhar e percepção do outro no que tange as políticas de identidade racial. Vi que este dispositivo enquanto cena performática subverte os padrões de significação na cena oscilando entre consciência de identificação destes padrões da normatividade de pensamento branca e ao mesmo tempo o rompimento destes. Percebi que meus caráteres criados eram tangenciados não só pelas questões de gênero, mas que havia referentes de minha convivência pessoal do que é ser negro/a e ser branco/a, por meio do jogo na cena com Mestre Selva e Valentina, detectando códigos preestabelecidos e as possibilidades de revisão de estereótipos identitários (SANTOS, 2017, p. 53).

Mestre Selva e Valentina correspondem às 'máscaras' *drag king*, *drag queen* desenvolvidas por Adriana Santos. Dentro de uma perspectiva cômica, talvez possamos recuperar o conceito de mulheragem que propus, e que aqui pode ser aplicado como um método que 'hackeia' ironicamente nossas comicidades de gênero, enquanto mulheres e enquanto "corpos políticos" (SANTOS, 2017). De modo que a ação hacker, em última instância, tem que ver em, entrando no sistema, conseguir reprogramá-lo, reorganizando, alterando, subvertendo o caminho da informação, ou a própria informação em si. Em seu sentido político e dentro da perspectiva de ser uma ação insurgente, é uma ação subversiva e uma prática de resistência ao controle massivo do

estado. As ações hacker são como ações de resistência. Para Igor de Freitas e Priscila Arantes, pesquisadores de artes visuais:

> Apontar o ato de resistência como a interface comum entre a arte e a comunicação em uma sociedade de controle parece fundamental para entender as linguagens contemporâneas, particularmente as novas possibilidades estéticas que despontam da interpenetração da arte com as mídias digitais, especialmente aquelas que dialogam com a ação hacker. A confluência entre arte e ações de resistência, contudo, não é recente, mas podemos dizer que é dentro do contexto da cultura digital que a intersecção entre hackativismo[1] e arte se torna mais proeminente (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 303).

Nessa citação, além dos autores relacionarem arte e hackativismo na contemporaneidade, temos na nota de rodapé a seguinte descrição para o termo hackativismo: "Junção de Hack e Ativismo. Envolve a manipulação de código e bits para promover ideologias e a liberdade de expressão" (FREITAS & ARANTES, 2015, p. 303). Nesse sentido, o hackativismo e ativismo virtual são a face e o avesso de formas de resistência e engajamento político na pós-modernidade, de modo que, voltamos ao campo da quarta onda feminista identificada por Jocy de Oliveira, destacando a emergência das redes sociais e da internet como importantes ferramentas de enfrentamento, mobilização e veiculação de conteúdos formativos, informativos e provocativos a respeito dos feminismos, das bandeiras, ações, reflexões e lutas feministas.

Continuando com as reflexões, a idéia de 'hackear' um sistema nos coloca imediatamente numa perspectiva de rede, sejam redes de informações, redes sociais virtuais, redes de contatos ou do chamado *networking*. O termo *hacker* está ligado às Teorias de Rede Complexas, ou simplesmente Teorias de Rede. E ao contextualizarmos a ação *hacker* num sentido mais político, segundo Igor de Freitas e Priscila Arantes, é:

> Importante lembrar que a internet foi criada no fim dos anos 50 em plena guerra fria. Ou seja, com o receio de ataques, por parte dos norte- americanos, a uma fonte de informação centralizada, criou-

se um sistema distribuído e não centralizado de informação; hoje conhecido como internet.

Para Galloway (2004) existem três tipos de sistema de informação: centralizado, descentralizado e distribuído.

O sistema centralizado é hierárquico e possui um único *hub* autoritário. Qualquer informação de qualquer parte do sistema tem que passar pelo *hub* central.

Um exemplo deste tipo de sistema seriam os panópticos. Michel Foucault (1987), em seu livro Vigiar e Punir, descreve o panóptico como uma prisão em que existe uma torre de guarda central - com as celas em volta, formando um círculo. Assim, a torre central possui visão geral sobre todos os prisioneiros da prisão.

O sistema descentralizado se constitui pela multiplicação de diversas redes centralizadas, com cada ponto central tendo controle sobre diversos pontos. A grande diferença do sistema centralizado para o descentralizado é que não existe um ponto central que controle toda a informação, mas sim vários pontos que controlam áreas separadas. Um exemplo desse tipo de sistema é o sistema da aviação: cada avião está em um espaço aéreo, em um diferente aeroporto, cidade; cada um com suas regras.

O último sistema seria o distribuído, onde não existem pontos centrais. Cada indivíduo tem a mesma força no sistema. Um exemplo do sistema distribuído, que nos interessa nesse artigo, é a internet. Cada computador pode enviar dados diretamente para outro computador, sem passar por um ponto central. Assim para funcionar a troca de informações e dados sem um mediador (ponto central), é necessário que existam protocolos de funcionamento; isto é, regras para que os computadores 'com versem' entre si.

Protocolos na internet seriam, portanto, as regras e recomendações que a informação teria que seguir para se locomover na internet (FREITAS &ARANTES, 2015, p. 3-6).

Hubs[150] são centros de comandos, interesses ou de ligação em uma rede de circuitos. São como que grandes 'nós', ou 'encruzilhadas de dados' - enquanto espaços de contato e espaços abertos para conexões múltiplas. Em se tratando de rede, um dos conceitos mais importantes é o conceito de nó, que

---

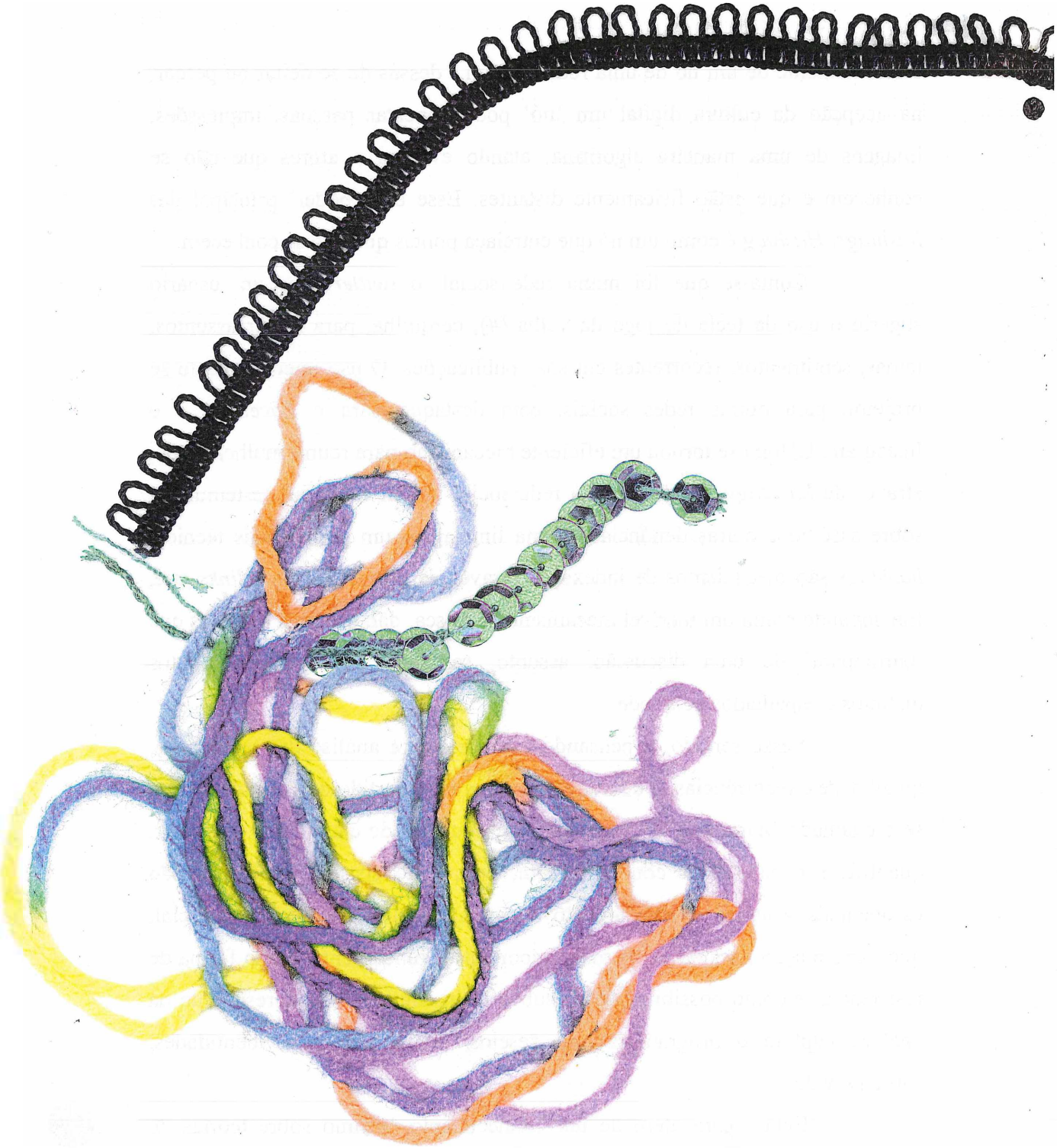
150 Fonte: Dicionário Português Michaelis. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=hub

diferentemente de um nó de uma rede comum - dessas de se deitar ou pescar, na acepção da cultura digital um 'nó' pode conectar pessoas, impressões, imagens de uma maneira algoritma, atando eventos e atores que não se conhecem e que estão fisicamente distantes. Esse é o 'poder' principal das *hashtags*. *Hashtag* é como um nó que entrelaça pontas que não se conhecem.

Conta-se que foi numa rede social, o *twitter*, que um usuário sugeriu o uso da tecla do jogo da velha (#), cerquilha, para reunir assuntos, temas, sentimentos, recorrentes em suas publicações. O uso imediatamente se projetou para outras redes sociais, com destaque para o *Facebook* e o Instagram. E, logo se tornou um eficiente mecanismo para reunir mulheres que, através de *hashtags*, mobilizaram a rede social virtual com seus testemunhos sobre assédio e outras denúncias. Numa linguagem um pouco mais técnica, *hashtags* são mecanismos de indexação através da criação de *hiperlinks* que, funcionando como um incrível mecanismo de busca, dão acesso a todos os que 'participam' de uma discussão, assunto, sentimento, conectando pontos distintos e espalhados pela rede.

Nesse sentido, e pensando em explorar a análise das qualidades, quantidades, recorrências, e de outros aspectos de todo tido de conexão, criou-se o chamado Marketing de Conteúdo, que ocupa-se de classificar, qualificar, quantificar e capitalizar conexões. Sim, porque ao sistema capitalista não escapa nada. E assim, o 'engajamento' foi ganhando uma conotação comercial, que torna a ação hackear ainda mais importante e fundamental como forma de resistência, e como possibilidade de subverter o controle social, resultante da análise, captura e programação de desejos, comportamentos, identidades, subjetividades.

Então, para além de um conhecimento mínimo sobre teorias de rede, e da ideia da necessidade de atentar e *hackear* programações, sempre pensando em tomar desvios, atalhos ou descaminhos, trago as ideias de Tim Ingold sobre bordado, ou bordadura, como uma metodologia de poética insurgente, em se tratando de conexões. A ideia de bordado, ou de bordadura, me parece um caminhar bem mais sensível para o momento que vivo, e desde onde escrevo essa dissertação feita de incertezas. *Hackear* é num certo sentido como que bordar, mas bordar me parece ser uma ação muito mais orgânica,



enquanto *hackear* me parace ser um processo mais analítico, mental, tecnológico e de enfrentamento. Bordar é bem mais afetivo. E quem borda lida com outro tipo de enfrentamento, bem mais íntimo. Então mais do que me envolver em redes, procuro por bordaduras, enquanto vivo em bobolôs, vivo o 'trançado mutante' (INGOLD, 2012, p. 32) pleno que teço. Como ainda não sou uma boa bordadeira, vivo bololôs. Falta-me ainda certa organização para bordar, por hora só sei transbordar e me exceder numa organicidade afetiva.

Tim Ingold tem sido uma inspiração para mim nesse processo. Identifico em alguns de seus escritos isso que estou chamando de bobolô, e que para mim, dá conta do emaranhado de fios nos quais estou metida, e que, ao mesmo tempo, flerta com a ideia de encruzilhada em constante revisitação. Para o autor:

> os caminhos ou trajetórias através dos quais a prática improvisativa se desenrola não são conexões, nem descrevem relações *entre* uma coisa e outra. Eles são linhas *ao longo das quais* as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento (INGOLD, 2012, p. 27).

E:

> é um campo não de pontos interconectados mas de linhas entrelaçadas; não uma rede (*network*), mas o que eu gostaria de chamar de malha (*meshwork*) (INGOLD, 2012, p. 39).

Certamente a malha é mais organizada que um bololô, mas ambos são entrelaçamentos. E buscando a representação da afetação no contexto de ligar, conectar, entendo bordaduras como os modos de se fazer bordados enquanto metodologia fenomenológica, processo, pois, bordadura é mais do que um simples 'modo de fazer' que, sendo repetido, terá sucesso, senão um modo autoral e criativo de fazer. Um modo único. E bordado não tem um só jeito de fazer, tem vários. E todos dependem do que temos à mão, e de quem borda, e do que tem em seu imaginário, em seu coração, no momento da bordadura, em seus afetos que atravessam cada conexão, deixando uma impressão pessoal em cada entrelaçamento. Um rastro afetivo. O meu bordado,

por enquanto é meio bobolô. E bobolô também é bonito, embora, às vezes, fique uma aparência, uma sensação de incômodo, de bagunça, pois traz a eminência do 'por fazer', e talvez do incompreensível, da instabilidade, e do devir. Creio que isso se dá porque na bordadura tipo bololô a marca *queer* se faz presente, pois o bordado bololô usa:

> o questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva. As questões insolúveis não cessam as discussões, mas, em vez disso, sugerem a busca de outras perspectivas, incitam a formulação de outras perguntas, provocam o posicionamento a partir de outro lugar. Certamente, essas estratégias também acabam por contribuir na produção de um determinado 'tipo' de sujeito. Mas, neste caso, longe de pretender atingir, finalmente, um modelo ideal, esse sujeito – e essa pedagogia – assumem seu caráter intencionalmente inconcluso e incompleto (LOURO, 2001, p. 552).

O próprio Tim Ingold considera que seguia:

> de modo frouxo o argumento clássico avançado pelo filósofo Martin Heidegger. Em seu célebre ensaio sobre *A coisa*, Heidegger (1971) buscou delinear justamente o que diferiria uma coisa de um objeto. O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica. Há decerto um precedente dessa visão da coisa como uma reunião no significado antigo da palavra: um lugar onde as pessoas se reúnem para resolver suas questões. Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um "*parlamento de fios*" (INGOLD, 2007b, p. 5). Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade

+ LEMBRANÇA D

> fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGLOD, 2012, p 29).

Relendo o trecho acima penso sobre a palhaçaria que tenho feito, e em como tenho buscado construir a relação com a expectação viva que se entrelaça comigo. Como coordeno, ou não, o 'parlamento de fios'. E penso sobre a mulher que tenho sido, a palhaça que tenho sido. E sobre esse monte de percursos que se entrelaçam. Tudo bordado no estilo bololô, que é esse 'amasiamento permanente' da vida, pois "a coisa, todavia, não é só um fio, mas certo *agregar* de fios da vida" (INGOLD, 2012, p. 38).

E sobre minha pequena vida de poeta, de artista, no grande bololô do universo, cito mais uma vez Tim Ingold, para quem:

> O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas (INGOLD, 2012, p. 38).

E,

> Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente (Ingold, 2008, p. 210-211). Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo (INGOLD, 2012, p. 40).

Vejo-me assim como esta aranha. E a imagem da teia, como rastro afetivo no tempo, leva-me de volta às ruínas, e a jardins escondidos, e a mulheres com as quais estamos conectadas por nossos materias exsudados, nossas cartografias. E então o bolo'ô ressurge como uma espécie de ninho até

que eu descida alçar um novo voo, talvez mais direto, e me reconforto no bololô que bordei até aqui.

Outra coisa que considero é que o bordado pode ser desfeito e refeito a qualquer momento. Como um ninho pode ser desfeito também. E logo mais refeito, dando continuidade à vida. Sou muito grata pelos bololôs que tenho vivido e nos quais estou envolvida, e pelas teias que tenho expurgado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU VRÁAAAA.....

Devo confessar que foi uma decisão complexa a utilização do termo 'ensaios' como complemento do subtítulo. Tantas vezes eu utilizei o termo 'estudos', mas algo insistia para que esses escritos fossem vistos como ensaios, dada a considerável quantidade de incertezas com as quais vinha/ venho me deparando ao longo do percurso. Para Edgar Morin:

> Desde Montaigne, que emprega o termo ensaio em seus escritos de Bordeaux e que se confessava incapaz de definir o ser, mas apenas "pintar sua passagem", até Baudelaire, que afirmava que o ensaio é a melhor forma de expressão para captar o espírito da época, por eqüidistar entre a poesia e o tratado, o ensaio é também um método. Entre a pincelada e a palavra, o ensaio não é um caminho improvisado ou arbitrário, mas a estratégia de um demarche aberta que não dissimula sua própria errância, mas que não renuncia a captar a verdade fugaz de sua experiência. (MORIN, 2003, p. 19).

E:

> Pensar uma obra como ensaio e caminho é empreender uma travessia que se desdobra em meio à tensão entre a fixação e a vertigem. Tensão que, por um lado, permite resistir ao fragmento e, por outro, a seu contrário: o sistema filosófico, entendido como totalidade e escrita acabada. (MORIN, 2003, p. 18).

Sei que são só ensaios. Mas ensaios do tipo 'pra valer'. Questionei-me a fundo uma porção de coisas. Mergulhei de verdade e, ao buscar a superfície, gotejei minhas impressões sobre a imersão nesse branco da tela do computador.

Vejo que o pensamento complexo de Morin para mim tem tudo a ver com metodologia utilizada, pois:

> Em seu diálogo, o pensamento complexo não propõe um programa, mas um caminho (método) no qual ponha à prova certas estratégias que se revelarão frutíferas ou não no próprio caminhar dialógico. O pensamento complexo é um estilo de pensamento e de aproximação à realidade. Nesse sentido, ele gera sua própria estratégia inseparável da participação inventiva daqueles que o desenvolvem. É preciso pôr à prova metodologicamente (no

> caminhar) os princípios gerativos do método e, simultaneamente, inventar e criar novos princípios. (MORIN, 2003, p. 31).

Tenho mesmo a sensação de uma caminhada dentro do texto. E tenho a nítida impressão de que ele foi caminhando comigo também, e de que o texto foi me testando literalmente, e, sobretudo, foi me fazendo pensar sobre meu percurso enquanto palhaça, mulher, ativista. E corroboro totalmente com Morin, para quem:

> É possível, contudo, outra concepção do método: o método como caminho, ensaio gerativo e estratégia "para" e "do" pensamento. O método como atividade pensante do sujeito vivente, não-abstrato. Um sujeito capaz de aprender, inventar e criar "em" e "durante" o seu caminho. (MORIN, 2003, p. 18).

E sinto que o pensamento complexo de Morin também se aplica aos mecanismos de retrogeração de abordagens feministas, uma vez que a dinâmica das teorias feministas se dá no caminhar e na forma de se relacionar com o caminho, permitindo pousos para dúvidas, questionamentos, desvios. Recomeços.

E me remetendo também à imagem da aranha que exsuda sua própria teia, o tom cartográfico do trabalho me pareceu essencial, seja pela incompletude visível da jornada do coletivo de palhaças, seja porque eu também estou no meio desse caminho. Não poderia nunca dizer: 'elas, as palhaças', colocando-me fora da teia, do percurso, ou fora do caminho, mesmo que tenha tomado desvios, atalhos ou tenha me dispersado, seguindo os rastros que me interessaram no percurso desse caminhar. Segundo Rolnik, é tarefa do cartógrafo:

> dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.
> O cartógrafo é antes de tudo um antropófago (ROLNIK, 2016).

Certamente esse trabalho me alimentou, e me engoliu, e no que tange a palhaça Matusquella, nos engoliu. Revelou-nos e nos descompôs.

Outro ponto, e ainda sobre o subtítulo, diz de um embate que se concentrava na entrada ou não do termo 'feminina' logo após 'palhaçaria'. Ou se 'palhaçaria' seguiria ampla, aberta. Fui e voltei diversas vezes nesse ponto. Então confesso que não esperava chegar à ideia de palhaçaria *queer*. Muito menos na ideia de palhaçarias imaginárias e em trânsito, como as palhaçarias nuvem, espuma, líquidas, ou a purpurina, que ilustram o material audiovisual produzido pela pesquisadora, e que acompanha essa dissertação. De alguma forma, eles dão conta de uma 'reflexão imagética prática' dessa dissertação. São parte de meus exsumos.

E para finalizar, trago mais uma vez uma das ações poéticas recorrentes da palhaça que venho criando. Matusquella ao se apresentar para alguém primeiramente pergunta a nome da pessoa, e em seguida, olhando bem dentro dos olhos, chacoalhando muito a mão da interlocutora diz: "- Prazer tremendo!'. Esse cumprimento nasceu inicialmente do jogo com crianças, que riem muito ao serem chacoalhadas. E eu também. Mas aos poucos, o mais importante para minha interação foi se estabelecendo a partir desse momento, que é um olho no olho que abre a relação para o jogo. Esse encontro de olhares é extremamente importante dentro da minha técnica. É quando, realmente, um contato se estabelece. Praticado muito com crianças e retomado para adultos, sinto que, para ambos, essa ação tem o mesmo efeito. Compartilhamos ali nessa troca de olhar nossas angustias, sentimentos, nossas fragilidades, ridículos, e nossos medos - pois o intérprete também teme o encontro, e eu temi muito esse meu encontro com essa pesquisa. Temi e o desejei ardentemente. E foi um prazer tremendo realizar essa pesquisa. Tremendo, tipo terremoto. Ou ainda, uma 'coisa', um acontecimento, como quer Tim Ingold, pois corroboro que, como pipas ao serem levadas para fora, tudo muda, e as pipas, e a pesquisa, que eram objetos, projetos, idéias:

> Elas de repente passaram à ação, rodopiando, girando, mergulhando de cabeça, e – apenas ocasionalmente – voando. O que aconteceu? Alguma força vital adentrou nas pipas como mágica, fazendo-as agir de modo alheio à nossa vontade? É claro que não. As pipas estavam agora imersas em correntes de vento. A pipa que repousava sem vida sobre a mesa dentro da sala tinha se transformado numa pipa-no-ar. Não era mais um objeto – se é que

> jamais o foi – mas uma coisa. Assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe no seu voo. Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar em nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um movimento que se resolve na forma de uma coisa (INGOLD, 2012, p 33).

Que é uma 'coisa' que nunca se resolve por completo, pois:

> A vida, para Deleuze e Guattari, se desenrola ao longo dessas linhas-fios; eles a chamam de "linha de fuga", e por vezes "linhas de devir". O mais importante, contudo, é que essas linhas *não conectam*. "Uma linha de devir", escrevem eles, "não é definida pelos pontos que ela conecta, nem pelos pontos que a compõem. Pelo contrário, ela passa entre pontos, insurge no meio deles [...] Um devir não é nem um nem dois, nem a relação entre os dois; é o entre, a [...] linha de fuga [...] que corre perpendicular a ambos." (INGOLD, 2012, p. 38 apud Deleuze; Guattari, 2004, p. 323).

E fica esse bonito, vivo e expressivo bololô, à medida que se desenrolam os passos da caminhada, e que arremata circunstancialmente os pontos já percorridos, num bordado sempre pronto a ser refeito.

E o que será desse bololô todo após tanta reflexão? De toda essa série de amasiamentos, e dessa série de reflexões sobre identidade, gênero, palhaçaria e ópera. Eu que já nem penso mais nesse momento de tamanho transbordamento aninho-me no emaranhado de fios que puxei e me deixo ser acolhida, engolida, expurgada. Em breve teremos mais o que compartilhar, já que estamos decididas, eu e Matusquella, e cada vez mais fortalecidas e dispostas a percorrer desvios e plantar questionamentos. Do ponto de vista da minha prática, estão bem visíveis os temas que agora vou buscar aprofundar, e que muito tem que ver com o emaranhado *queer* que está pesquisa me fez ver.

A encruzilhada que me recebeu como ponto de encontro agora me empurra para fora dela, e quer me colocar de novo em movimento. Num novo percurso a partir daqui, num outro devir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de Abreu. ***"I Pagliacci"* e nosso *"Pagliacci"***. Programa do espetáculo Pagliacci (Cia La Mínima). São Paulo, 2017. Disponível em: http://pt.calameo.com/read/004061465aedcb2b5e963

ALVEZ, Simone Silva. **Saberes das Mulheres Veteranas na Economia Solidária: Sororidadea Outra Educação!** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Tese (Doutorado em Educação). Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/104457/000939866.pdf?sequence=1

ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas no Brasil. (3 volumes) Belo Horizonte: Itatiaia Limitada. Brasília: Instituto Nacional do Livro – Fundação Nacional Pro Memória, 1982.

_____ **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins Editora, 1976.

_____ **Manifesto Antropófago**. São Paulo: Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, 1928.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

AUGUSTIN, Cristina N. **Os *Castratti* e a Prática Vocal no Espaço Luso Brasileiro (1752 -1822)**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, 2013.

ATHIÊ, Joyce. **Domingos e os Palhaços**. Revista O Tempo, 2017. (magazine on-line). Disponível em: http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/a-domingos-e-aos-palha%C3%A7os-1.1453529

AZERÊDO, Sandra. **Notas sobre a "subversão da identidade": em homenagem a Simone de Beauvoir, nos 50 anos d'O Segundo Sexo**. Cadernos Pagu, Unicamp, Vol. 12, 1999. Disponível em https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634810/2729.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BARBOSA, Luane. **A Incrível História da Bougainvíllea**. Recife, 2017. Disponível em: http://jardimbotanico.recife.pe.gov.br/pt-br/incrivel-historia-da-bougainvillea.

BAIRROS, Luiza. **Nossos Feminismos Revisitados**. Florianópolis, Revista Estudos Feministas, ano 3, UFSC, 1995. Disponivel em: https://www.geledes.org.br/luiza-bairros-nossos-feminismos-revisitados/

BAUMANN, Zygmunt. Modernidade **Líquida** Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**, Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BERNAN, Marshall. **Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Sâo Paulo, Perspectiva, 2001.

BICALHO, Maria Fernanda. **Diários de bordo, expedições científicas e narrativas de viagens: observações, descrições e representações do Rio de Janeiro (Séculos XVII e XVIII)**. Revista Nagivator, v.5, n.10, dossiê 1, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.revistanavigator.com.br/navig10/dossie/N10_dossie1.pdf

BLUNDI, António. **A Ópera e Seu Imaginário**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

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

_____. **O clown e a dramaturgia.** Rio de Janeiro: VI Congresso da Abrace, 2006.

BRONDANI, Joyce Aglae. **A Máscara e a Sombra: L'arte Della Cortigiana**. REVISTA REPERTÓRIO, Salvador, nº 26, 2016, p.151-160. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/17464/11437

BORIE, Rougemont &Scherer. **Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht**. Trad. BARBAS, Helena. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Suely. **Negros de Pele Clara**. Portal do Geledés, Instituto da Mulher Negra, 2004. Disponível em: https://www.geledes.org.br/negros-de-pele-clara-por-sueli-carneiro/

CARVALHO, Val de. **A experiência com grandes mestres do** picadeiro. Revista Palhaçaria Feminina, Chapecó, n. 02, p. 39-41, 2012.

_____**Homenagem ao circo: quando uma mulher experimentou ser palhaça**. Site dos Doutores da Alegria. São Paulo, 2014. Disponível em https://www.doutoresdaalegria.org.br/blog/homenagem-ao-circo-quando-uma-mulher-experimentou-ser-palhaca/

CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CHIQUINHA, Gonzaga. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21786/chiquinha-gonzaga>. Acesso em: 27 de Mar. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CLÉMENT, Catherine. **A Ópera ou a Derrota das Mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Italiana Após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLIN, Françoise. **Textualidade da Liberação. Liberdade do Texto.**REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS, Florianópolis: UFSC, ano 2, 1994.Disponível em:https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16100/14644

COSTA, Claudia de Lima & ÀVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo dadiferença".** REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS, Florianópolis: UFSC, v.13, n.3, 2005. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300014

DENT, Edward J. **Ópera.** Trad. PORTUGAL, Jose Blanc. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga, uma história de vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a Uma Filosofia do Teatro**. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo: Edições SESC, 2016.

DUBY, Georges. **História da Vida Privada**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher Selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FIALHO, Zito Baptista. **A Ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

FREITAS, Igor & ARANTES, Priscila. **Redes e Conexões: Diálogos entre Ação Hacker e Arte Contemporânea**. Anais do 24° Encontro da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), Santa Maria, 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/igor_de_freitas_priscila_arantes.pdf

GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo, Claridade, 2015.

HELENA Meirelles. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452025/helena-meirelles>. Acesso em: 27 de Mar. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

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

INGOLD, Tim. Trazendo as Coisas de Volta à Vida Num Mundo de Materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun, 2012. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/144460796/INGOLD-Tim-Trazendo-as-Coisas-de-Volta-a-Vida

JESUS, Jaqueline Alves & ALVES, Hailey. Feminismo Transgênero e Movimentos de Mulheres Transexuais. **Cronos** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da UFRN / DOSSIÊS, vol. 11, n. 02, Natal, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/2150/pdf

JUSTO, José Sterza. **Andarilhos e Trecheiros: errância e nomadismo na contemporaneidade**. Maringá: EDUEM, 2011.

KOBBÉ. Gustave. **Kobbeé: o Livro Completo da Ópera**. Rio de janeiro: Jorge Zarar,1997.

LEONCAVALLO, Ruggero. **Pagliacci.** Milão: Casa Musicale Sonzogno, 1935.

_____How I Wrote "Pagliacci". **The North American Review**. Cedar Falls, Iowa, vol. 175, n. 552, Nov., 1902, p. 652-654. Disponível em:http://www.jstor.org/stable/25119331

LOURO, Guacyra Lopes. Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para a Educação. **Revista Estudos Feministas**, Santa Catarina: UFSC, vol 9, n 02, 2001. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012.

MATAMORO, Blas & FRAGA, Fernando. **A Ópera**. São Paulo: Angra, 1995.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas - Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000).** (Tese de Doutorado) UNESP, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artigos/2008-dissertacao_Andre_Mesquita.pdf

MIGUEL, Ana de. **Los feminismos a través de la historia. Capítulo IV. Feminismo de la diferencia y últimas tendências**. REVISTA MUJERES EM RED, El periódico feminista, 2007. Disponível em: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1312

MILTON, Cross. **As Mais Famosas Óperas**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

MONTEATH, Sarah. **Caricatas x Palhaças: aproximações e diferenças**. Comunicações -VII Congresso da Abrace, UFMG, 2014.

_____**Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil.**(Dissertação de Mestrado), UNESP, São Paulo, 2014

MORIN, Edgar & CIURANA, Emilio Roger& MOTTA, Raul Domingo. **Educar na Era Planetária: O Pensamento Complexo Como Método de Aprendizagem no Erro e na Incerteza Humana**. Tradução Sandra Trabucco Valenzuela, São Paulo: Cortez, 2003.

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

PAHEL, Kurt. Mozart: **Crônica de Vida e Obra**. Tradução Dante Pignatari, São Paulo: Melhoramentos, 1991.

PELÚCIO, Chico. Programa do espetáculo Pagliacci (Cia La Mínima). São Paulo, 2017.Disponível em : http://pt.calameo.com/read/004061465aedcb2b5e963

PELÚCIO, Larissa. Breve **História Afetiva De Uma Teoria Deslocada**. REVISTA FLORESTAN, São Paulo: UFSCAR, Ano 1, n.02, 2014. Disponívelem http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63/pdf_24

PICCINO, Evaldo. **Um Breve Histórico dos Suportes Sonoros Analógicos: Surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico**. REVISTA SONORA. Campinas, UNICAMP, n. 02, 2005. Disponível em:http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/626/599

PIMENTA, Daniela. **A Conformação do Circo-Teatro Brasileiro: Permeabilidadee Apropriação.** REVISTA REPERTÓRIO: TEATRO & DANÇA, Ano 13,n. 15, Salvador: UFBA, 2010. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5210/3760

PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, História e Poder**. REVISTA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA, V. 18, n. 36, p.15-23, Jun., 2010. Disponível em: http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31624

PRECIADO, Beatriz. Multidões **Queer: Notas Para Uma Política dos "Anormais"** REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS, Florianópolis, v. 19, n.1, jan-abril, 2011, p. 11-20. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390

PUCCETTI, Ricardo. **O Riso em Três Tempos**. REVISTA DO LUME, Campinas: Unicamp, 1998.

_____O Clown Através da Máscara: uma descrição metodológica. REVISTA DO LUME, v. 1, n.1, Campinas: Unicamp, 2012. Disponível em: http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/194

RAME, Franca. **A mulher-palhaço, a bufa, a jogralesa**. In. FO, Dario; RAME, Franca (org), Lucas Baldovino.Tradução Carlos David Szlak. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Senac, 2004, p. 341-351.

REIS, Demian. **Caçadores de Risos: o Mundo Maravilhoso da Palhaçaria**. Tese de Doutorado, Salvador: UFBA, 2010.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? as origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN. 1987.

SANTOS, Adriana Patrícia dos. **Dos Guetos Que Habito: Negritudes Em Procedimentos Poéticos Cênicos.** (Tese de Doutorado), Florianópolis: UDESC, 2017.

SAUMELL, Mercé. **Ópera e Emoção**. João Pessoa, REVISTA MORINGA, v. 3, n. 1, jan-jun, 2002.

SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabella e Outras Comédias da *Commedia Dell'Arte***. Tradução BARNI, Roberta. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SILVA, Ermínia& ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável Público... O Circo em Cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

_____**O circo: sua arte, seus saberes. O circo no Brasil, de final do Século XIX a meados do XX.** Dissertação (Mestrado em História), São Paulo: Unicamp, 1996.

_____**As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX.** (Tese de Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

_____ **A Linha do Tempo das Artes Circenses**. (2009). Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1910%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424. Acessado em 03 de abril de 2017 às 16h32.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SIMIONI, Carlos. **A Arte do Ator**. REVISTA DO LUME. Campinas: Unicamp, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SUHAMY. Jeanne. **Guia da Ópera**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VERGARA, Moema de Rezende. A Figura da Viajante: as peregrinações de Flora Tristan. REVISTA LOCUS, Revista de história, Juiz de Fora, Vol. 4, n. 1, 1995,p 39-52.

VENCATO, Anna Paula."**Fervendo Com as Drags": Corporalidades e Performances de Drag Queens em Territórios Gays da Ilha de Santa Catarina.** (Dissertação de Mestrado) Santa Catarina: UFSC, 2002. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/84381/183795.pdf?sequence=1

ZAMBRANO, María. **Uma metáfora da esperança: as ruínas**. Sopro, panfleto político-cultural, n. 37, out., 2010. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/zambrano.html>.

Outros Materiais:

DVDs

Pagliacci / Il Trabarro, Metropolitan Opera, com Luciano Pavarrotti, direção de Franco Zeffirrelli e regência de James Levine, 1994, NY.

Pagliacci / Cavalleria Rusticana, Deusthe Gramophone, com Plácido Domingo, direção de Franco Zeffirrelli e regência de Georges Prête, 1994, Milão.

Pagliacci/ Cavaleria, Opus Arte, com Vladimir Galouzine, direção de Giancarlo del Monaco e regência de Jesús López Cobos, 2007, Madrid.