



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES

ANDRÉA BENTES FLORES

PALHAÇARIA FEMININA NA AMAZÔNIA BRASILEIRA:

Uma cartografia de subversões poéticas e cômicas

Belém, Pará
2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES

ANDRÉA BENTES FLORES

PALHAÇARIA FEMININA NA AMAZÔNIA BRASILEIRA:

Uma cartografia de subversões poéticas e cômicas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Wladilene de Sousa Lima.

Co-orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Karine Jansen de Amorim

Área de concentração – Processos de Criação e Atuação em Artes

Belém, Pará
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do ICA/ PPGARTES, Belém – PA.

Flores, Andrea Bentes 1987-

Palhaçaria feminina na Amazônia Brasileira: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas / Andrea Bentes Flores, 2014.

Orientador: Professora. Dr^a. Wladilene de Sousa Lima; Co-Orientador:
Prof^a. Dr^a Ana Karen Jansen.
264 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Palhaça Mulher - 2. Comicidade – Mulher 3. Teatro – Valores e Influências
4. Teatro- Efeitos I. Título

CDD. 23. Ed. 791.33



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos cinco (05) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Wladilene de Sousa Lima ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Andréa Bentes Flores, intitulada: Palhaçaria Feminina na Amazônia Brasileira: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Wladilene de Sousa Lima, Ana Karine Jansen de Amorim (co-orientadora), Agenor Sarraf Pacheco e Marton Sergio Moreira Maués da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção e recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros examinadores será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 05 de Junho de 2014.

Profª. Dra. Wladilene de Sousa Lima

Profª. Dra. Ana Karine Jansen de Amorim

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco

Prof. Dr. Marton Sergio Moreira Maués

Andréa Bentes Flores

Wladilene de Sousa Lima

Ana Karine Jansen de Amorim

Agenor Sarraf Pacheco

Marton Sergio Moreira Maués

Andréa Bentes Flores

A Nilma Flores, a mulher que me inspira todos os dias.

A Makunaima, nosso deus do teatro amazônida, verdadeiro bufão e criador.

AGRADECIMENTOS

A Deus, letra maiúscula, por toda sua graça. Pelo partilhar do meu riso e dor e realizar cada um dos meus sonhos.

Aos meus pais, Nilma e Roberto, eternos incentivadores da minha felicidade. Presença constante na plateia da vida, nos bastidores e no palco. Fundamentais em tudo, de fato.

À Betinha, parceira de vida e de tudo o mais que faz parte de mim.

Aos gêmeos Antônio e Roberto, que chegaram ao mundo durante esta pesquisa e tanto tiveram de esperar pelo tempo ocupado da titia. Por mudarem minha vida, ensinando-me o que é o olhar do palhaço, enquanto aprendem a ver o mundo. Pelo sorriso sem dente que aprenderam a oferecer há cerca de três meses, a encher meu dia de felicidade e esperança. Pelo picadeiro que vamos dividir quando crescerem mais um pouco.

Ao Ricardo, por todo o amor que há nesta vida e o que mais houver guardado para nós dois.

À Wlad, pela partilha de tantos encontros e intensidades, regionais, nacionais e internacionais, de que não abro mão. Por ser a energia pulsante por detrás destes escritos e de toda minha trajetória acadêmica. Pela confiança que me dá e permite que eu dedique.

À Karine, pelos toques, empurrões, afagos e abraços. Pela doação de tudo o que é capaz, sempre com maestria.

À Wânia Contente, por vivenciar comigo crises e vitórias, com toda a paciência e prontidão.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFGA), por todas as trocas, contribuições e crescimento.

Aos colegas de turma do PPGArtes, entre risos, bobagens, tapiocas, choros, seriedades e amizade, ao longo de dois intensos anos. Pela solidão povoada que compartilhamos.

À Telma, querida amiga, sempre com precisas correções.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), pelo fomento direto e indireto a esta pesquisa.

Aos mestres palhaços de minha vida, formadores e parceiros de cena, de hoje e sempre, que alimentam minha arte.

Às Palhaças da Floresta: Fofurinha, Tom-Tom, Batola, Perereca, Amandioca, Tapioca, Preguicinha, Laranjinha, Loli, Perueta, Perualda, Sardinha, Caxopinha, Mangaba, Caju, Pimentinha, Meio Quilo, Cacarecos, Manguita, Cozinha, Cinira, Filoca, Pipoca, Cafuxa, Mel, Candura, Mageta, Lig-Lé, Vidoca, Bifi, Quinan, Maciana, Pipoca, Bolota, Neguinha, Tininha, Bromélia, Baru, Pirulita, Estrelita e Lilica. Também a Pipita e Aurora Augusta, que, de alguma forma, também estão aqui. Por tudo o que se transversalizou entre nós e nossas amazônias.

A subversão da forma é mais poderosa que a
do verbo.
Tom Zé

RESUMO

Minha escrita advém de minha atuação enquanto mulher cômica, atravessando inquietações referentes ao gênero da palhaça e à experiência de artista amazônida. Está arraigada à necessidade pessoal de expansão, em ritornelo, a partir da solidão, tão presente em minha trajetória clownesca. Enquanto desejos de pesquisa, intencionei cartografar mulheres palhaças atuantes na Amazônia, além de compreender sentidos possíveis para o cômico feminino, a partir das histórias de vida dessas mulheres, e analisar as relações que encontro com o território Amazônia em que estão situadas, presentes em seus fazeres. Trata-se de uma cartografia lúdica, em jogo com conceitos, geografias e sujeitos, que transvê encontros nômades com mulheres palhaças que atuam neste território. A escrita, corporificada no diálogo constante entre teoria e relatos transcritos das quarenta e uma palhaças participantes da pesquisa, pode ser visitada livremente em cinco partes. Na primeira, o leitor encontra meu caminho de vida que resulta no encontro com o tema da pesquisa e a forma escolhida para pesquisá-lo, discutindo os pressupostos cartográficos que encontrei como possibilidade epistemológica. A seguir, encontrará os chamados Bem-Te-Vis, que baseiam-se na estrutura dos platôs deleuzianos. Os Bem-Te-Vis enfocam as potências imbricadas que norteiam a pesquisa, o feminino, o cômico e o amazônida. Abordo as duas primeiras concomitantemente, enquanto atravesso construções históricas e sociais a respeito de papéis impostos ao feminino, subvertidos na figura da palhaça, ser transgressivo por natureza. A terceira potência é discutida à parte, com enfoque nas amazônias presentes nos fazeres das palhaças encontradas, que auxiliam-me a transversalizar a região, para além de meus posicionamentos políticos contra os desaccessos em relação ao restante do país e da imagem exuberante midiaticamente difundida. Reconheço a diferença amazônida na palhaçaria das mulheres por meio da repetição, em transdiferença, que borra meu mapa de delimitações regionais, em devir-minoritário com o território. Entre a abordagem das potências, escrevo uma história inventada para a palhaça, que segue uma necessidade pessoal enquanto estratégia política pelo fim do silêncio. Ao final, o leitor encontra o primeiro capítulo da dissertação, onde teço considerações sobre a palhaçaria feminina amazônida, desfazendo, em cena, minha mala de viagem, permeada do que vivi nos encontros, enquanto abordo as paisagens de gênero e do território, encontradas nos caminhos da pesquisa.

Palavras-chave: Mulher palhaça. Comicidade feminina. Amazônia. Cartografia. Diferença.

ABSTRACT

My writing comes from my work as a comical woman crossing concerns about the clowns' genre and the experience of Amazonian artist. It is related to my personal need of expansion, on refrain, from loneliness, that is so present on my clowning career. On this research, I desired to map clown women who act in the Amazon, and also to understand possible meanings for female comicality from life stories of these women, and to analyze the relationships that I can find with the Amazon territory, in which they are situated, present in their doings. This is a playful cartography, which plays with concepts, geographies and subjects that crosses nomad meetings with clown women who work in this Amazonian territory. The writing, embodied in the constant dialogue between theory and transcribed reports of forty-one participants, can be freely visited in five parts. On the first one, the reader finds my way of life that results on the meeting with the research theme and also the way chosen to research it, discussing the cartographic assumptions that I found as epistemological possibilities. Then, there are two moments, called Bem-Te-Vis, which are based on the structure of Deleuzian plateaus. The Bem-Te-Vis focus on the overlapping powers that guide the research, the female, the comic and Amazonian. I aboard the first two concurrently, while going through historical and social constructions about the common female roles, subverted by the clown, who is naturally transgressive. The third power is discussed separately, focusing on the Amazons present in the doings of the clown women found, that help me on mainstreaming the region, apart from my political positions against lack of access, relative to the rest of the country and the lush image widespreaded on the media. I recognize the difference at the Amazonian clown women through repetition in transdifference, that blurs my map of regional boundaries, in becoming-minority with the territory. Between the approach of the powers, I have written na invented history for the clown, which follows a personal need of political strategy by the end of silence. At the end, the reader finds the first chapter of the dissertation, where there are considerations about the Amazonian female clowning, undoing, on scene, my suitcase, full of what I have lived at the meetings, while I aboard the landscapes of gender and territory, found in paths of this research.

Key words: Clown woman. Female comicality. Amazon. Cartography. Difference.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia	1 - Bem-Te-Vi na beira do Tapajós	27
Fotografia	2 - Amanda, palhaça Amandioca, Macapá (AP).....	46
Fotografia	3 - Rosana Coral, palhaça Bromélia, do grupo Palhaços Trovadores, Belém (PA).....	48
Fotografia	4 - Keyla Moreira, palhaça Perueta, da Cia. Cangapé, Macapá (AP).....	50
Fotografia	5 - Las Cabaças, em cena na comunidade de Ponta de Pedras, Santarém (PA).....	55
Fotografia	6 - Ariane Feitoza, palhaça Cafuxa, em cena de Boxe Com Palhaçada, Manaus (AM)	62
Fotografia	7 - Ângela Gomes e o figurino da palhaça Duendo.....	64
Fotografia	8 - Ângela Gomes vestida como Lig-Lé.....	65
Fotografia	9 - Lig-Lé e a saia que gira.....	66
Fotografia	10 - A pequena grande Sara, palhaça Preguicinha, de Macapá (AP).....	68
Fotografia	11 - Las Cabaças, em cena no posto de saúde de Alter do Chão, Santarém (PA).....	74
Fotografia	12 - Carolina, palhaça Cinira, de Rio Branco (AC).....	76
Fotografia	13 - Patrícia Zulu, em cena de estreia do espetáculo Brincanças.....	78
Fotografia	14 - Palhaça Candura, em cena do espetáculo "Se essa rua fosse minha", Manaus (AM).....	82
Fotografia	15 - A palhaça passa a rasgar partes do jornal que não lhe interessam. ...	82
Fotografia	16 - Candura rasga o jornal inteiro.....	82
Fotografia	17 - A palhaça oferece para o público comer.....	82
Fotografia	18 - Candura resolve comer o jornal.....	83
Fotografia	19 - Patrícia Pinheiro, Palhaça Tininha, vestida como velha, pronta para entrar em cena no espetáculo "Ó, Abre Alas", junto ao grupo Palhaços Trovadores.....	86
Fotografia	20 - Caju e Mangaba pelas ruas da cidade, perguntando-se por "Bob".....	90
Fotografia	21 - Caju arrasta uma coleira, vazia.....	91
Fotografia	22 - Maciana e Bilazinha, em cena na Casa das Artes, em Parauapebas (PA).....	92
Fotografia	23 - Grupo Cartolas Produções, em experimentações clownescas no espaço urbano de Manaus, no projeto Clowntidiano	95
Fotografia	24 - Palhaça Meio Quilo, Porto Velho (RO), maquiando-se para sua arte, como fazia mesmo durante a gravidez.....	100
Fotografia	25 - Artemys Helen, palhaça Loli, durante saída de rua em Macapá (AP).....	102
Fotografia	26 - Sônia Alão, a mulher que já nasceu palhaça, mesmo reprimida pela família.....	105
Fotografia	27 - Palhaça Pirulita após espetáculo "Ó Abre Alas!", com os Palhaços Trovadores	106
Fotografia	28 - Ângela Gomes e Lim Costa, Barcarena (PA).....	108
Fotografia	29 - Recorte da imagem anterior, rosto grotesco.....	109
Fotografia	30 - Tininha, Neguinha, Pirulita e Aurora Augusta em cena com "Morrer pra ganhar dinheiro", no Rio de Janeiro.....	118

Fotografia	31 - Palhaça Fofurinha nas ruas de Macapá.....	121
Fotografia	32 - Joyce Baruel, palhaça Baru do Laço, como Thomás Disaforus, em “O Hipocondríaco”, dos Palhaços Trovadores.....	148
Fotografia	33 - Romana Melo, em cena com o palhaço Uisqui-sito, em Belém (PA).....	150
Fotografia	34 - Jaice Railana, palhaço Laranjinha, em Macapá (AP).....	151
Fotografia	35 - Gracinha, palhaço Caxopinha, no Circo Kennedy, em Presidente Médici (RO).....	154
Fotografia	36 - Patrícia Zulu como matuta, em cortejo do Pássaro Tucano.....	163
Fotografia	37 - Juliana Balsalobre sai de casa	168
Fotografia	38 - Ela atravessa a rua e abre o portão da travessia.....	168
Fotografia	39 - A palhaça atravessa o Passo das Palhaças.....	168
Fotografia	40 - Os pés pisam o quintal de folhas	168
Fotografia	41 - Juliana fecha o portão do quintal	169
Fotografia	42 - A palhaça segue até a casa de Marina, portão de madeira à direita, em frente	169
Fotografia	43 - Detalhe do lacinho nos sapatos de Cecília Oliveira, Porto Velho (RO).....	172
Fotografia	44 - Pimentinha em cena improvisada junto ao pai.....	174
Fotografia	45 - O figurino tropical da palhaça Fofurinha	176
Fotografia	46 - Marilua Azevedo, palhaça Manguita, de Rio Branco (AC).....	177
Fotografia	47 - Alice Araújo, compondo a palhaça Perualda, em Macapá (AP).....	180
Fotografia	48 - Vista frontal do Teatro Amazonas, em Manaus (AM).....	189
Fotografia	49 - Karina Lima, vestindo a palhaça Mageta, em Belém (PA).....	190
Fotografia	50 - Mageta, na Praça da República, Belém (PA).....	192
Fotografia	51 - Mageta apontando para as Mangueiras-lona.....	193
Fotografia	52 - Lu Silva, que se reconhece no espelho como palhaça Mangaba.....	194
Fotografia	53 - Imagem de vídeo da palhaça Quinan, em intervenção cômica com um indígena da aldeia Katukina, no Acre	198
Fotografia	54 - Bifi e Quinan na rede-canoa, a pescar	202
Fotografia	55 - Las Cabaças resolvem continuar seguindo para algum lugar.....	203
Fotografia	56 - Bifi é ferrada por uma arraia.....	204
Fotografia	57 - Quinan aguarda Bifi, que foi buscar “galhos secos” para preparar o peixe.....	205
Fotografia	58 - Uma onça surge, no meio da noite, para buscar seus dentes perdidos.....	206
Fotografia	59 - Bifi e Quinan dançam carimbo, a seu modo.....	207
Fotografia	60 - Bifi e o “boto”	208
Fotografia	61 - Moradia ribeirinha.....	210
Fotografia	62 - Canoa como transporte.....	210
Fotografia	63 - Natureza intocada	210
Fotografia	64 - Indígenas	210
Fotografia	65 - Trecho da orla de Belém, paisagem transversalizada na coexistência em tensão da cidade e seu caos, com os restos de floresta e caudalosos rios.....	213
Fotografia	66 - Espetáculo “Circo Sirin Sirin” do Grupo de Teatro de Rua e Floresta Vivarte, em Bujari, Acre.	218
Fotografia	67 - Amandioca e seu figurino impermanente	220
Fotografia	68 - Cleuma, palhaça Pipoca, em cena em Parauapebas (PA).....	223

Fotografia 69 - Claudenilde Lopes, diante de um quadro grafitado no Espaço Casa das Artes em Parauapebas (PA)	230
Fotografia 70 - Claudenilde Lopes, em cena, na extinta Casa das Artes, espaço de afirmação cultural	232
Fotografia 71 - Neguinha como Nossa Senhora de Nazaré	233
Fotografia 72 - Vidoca e a realização do sonho amazônida de fugir com o circo.....	238
Fotografia 73 - Ana Danielly Tavares, palhaça Batola.	241
Fotografia 74 - Lilian Azevedo, debaixo da tenda do Circo Roda Ciranda, em Macapá (AP)	241
Fotografia 75 - Adriana Santos, sorridente em nosso encontro em Manaus (AM).....	243
Fotografia 76 - Clara, palhaça Tapioca, Macapá (AP).....	247

SUMÁRIO

CARTOGRAFIA DE ENCONTROS OU CHUVAS E SAPATOS.....	13
PRIMEIRO BEM-TE-VI: A MULHER QUE MAMÃE APRENDEU A SER OU DESUTILIDADES POÉTICAS FEMININAS.....	42
HISTÓRIA (INVENTADA) DA PALHAÇA	123
SEGUNDO BEM-TE-VI: O PASSO DAS PALHAÇAS.....	166
CAPÍTULO 1 NÃO PRECISO DO FIM PARA CHEGAR.....	249
REFERÊNCIAS.....	256
FICHA TÉCNICA.....	263

CARTOGRAFIA DE ENCONTROS OU CHUVAS E SAPATOS

Sapatos coloridos de palhaça pisam a terra. Lama na sola, sujeira na cor. Muda a cor, modifica a história. Do sapato, da palhaça. Poeira, terra, fragmentos, moléculas no sapato. Pegadas de sapatos de palhaças na terra: pisar a terra, reconfigurar o território, sermos por ele reconfiguradas. Contribuir para rachar o asfalto, água mole em pedra dura. Território movente sob os pés, pegadas acumulam-se. De gente, de sapato de palhaça. Sola que desgasta no solo, que desgasta o solo: palhaças da Amazônia. Muda o sapato, muda a palhaça. Terra pisada, marcas de pés, pés cheios de marcas regionais. Uma pausa para respirar. Nova viagem, novas pisaduras.

Meu enorme sapato amarelo, velho, solitário, cadarços improvisados de fita, pisa a terra. Mandei pedir de Belo Horizonte, pela internet. Pisaram pela primeira vez sala de ensaio em Belém. Pertencem a Bilazinha da Mamãe, eu-palhaça. O sapato está sempre na mala. Quase sempre. Eu tiro da mala e piso o solo, em Macapá, Porto Velho, Rio Branco, Parauapebas, Manaus, Belém, Santarém, Barcarena. Encontros com pegadas de palhaças, geradores de intensidades.

O sapato, que já era velho, está ainda mais desgastado. Um dos cadarços rompeu, pus outro. Mudou. Entre as pegadas dele, aquelas deixadas por outros sapatos de palhaças que atuam por aqui. Movimentos, acontecimentos, espaço trans. Um mesmo território em multiplicidade: muitas amazônias, formas de ser mulher, de ser palhaça. A cada encontro, novos lugares, habitações, comichidades, substratos de um processo criativo em desenvolvimento. As experiências do que vivi aqui e ali, na região, tornam-se disparadores de planos e projetos, de mudanças existenciais, de cenas teatrais. Solidão minha em cena, tal como na vida. Multidão delas, junto a mim, nos registros que deixaram em meu corpo solitário, errante. E pensar que tudo se originou a partir de minhas respirações.

Respirar: olhar para dentro até não caber mais e, em seguida, perceber-se em relação ao outro, para fora, até que falte o ar. Meus respiros carregam visões de mundo, percepções de mim. Moléculas entremeadas a vibrações, que irão percorrer, desde as narinas, um corpo que está em vida, itinerando, a encontrar-se com outros corpos viventes. O ar impelido pelos meus pulmões tem íntima relação com minha existência, esta condição tão infinita quanto o ar. Existo em palhaçadas há seis anos, na cidade de Belém do Pará. Para dentro, observo o riso que provooco, as bobagens de Bilazinha da Mamãe. Para fora, volto ao mundo, entrego expirações

impuras, parte de meu corpo que se vai e já não é só minha: outros sapatos de palhaças pisam este território amazônida onde estou.

Inspiro. Oxigênio, fumaça de carro, vapor do asfalto, o rio. Cheiro de peixe, de ervas, frutas doces, fumaça de ônibus. Carne crua, suor. Ar de feira. Cheiro da borracha de que é feito meu nariz de palhaço, misturada àquela dos pneus. Ares de Bilazinha da Mamãe, nas feiras livres de Belém. Naquelas flanagens, enquanto pesquisava afetos resultantes dos encontros com a rua, registrados em Flores (2011), notei algo diferente no ar. Seria cheiro de pirataria? Ares do esgoto mal cheiroso? A isto tudo estou acostumada, não é relevante. Refiro-me a uma sensação nunca antes registrada: quem estava na feira era a palhaça, gênero feminino.

A partir de então mudaram os ares. Os pés com enormes sapatos amarelos desgastados nas ruas da feira são de mulher, os pulmões que respiram são femininos. Tomei consciência de minha diferença, configurando, reconfigurando, despertando-me. Reconheci-me mulher palhaça como um dos resultados dessa pesquisa anterior e ganhei novas inquietações. Que implicações isto poderia gerar?

Expiro com força e alívio, ar que vai para o mundo. Enquanto uma nova identificação de mulher palhaça percorre minhas veias, encontro-me, meses depois, no IV Festival Internacional de Comicidade Feminina, junto a incontáveis mulheres cômicas, brasileiras ou não. Ao meu lado, outras oito artistas palhaças advindas de Belém, Pará, todas participantes do grupo Palhaços Trovadores¹: Alessandra Nogueira (Palhaça Neguinha); Patrícia Pinheiro (Palhaça Tininha); Sônia Alão (Palhaça Pirulita); Joyce Baruel (Palhaça Baru do Laço); Romana Melo (Palhaça Estrelita); Suani Correa (Palhaça Aurora); Cleice Maciel (Palhaça Pipita) e Rosana Coral (Palhaça Bromélia). Além de nós, a dupla de palhaças Las Cabaças, formada por Marina Quinan (Palhaça Quinan) e Juliana Balsalobre (Palhaça Bifi), que já atuam na Amazônia há cinco anos.

Na ocasião, tive a oportunidade de compor o espetáculo “A Rua”, concebido e dirigido por Ângela de Castro. A autora Alice Viveiros de Castro (2005) reconhece-a como a primeira mulher a se assumir palhaça no Brasil, com uma persona-palhaça única e original, o Souza, que participou do espetáculo, conduzindo um elenco de cerca de vinte palhaças. Dividi a cena com outros importantes nomes em palhaçaria feminina, como Ana Luísa Cardoso, a palhaça

¹ Os Palhaços Trovadores são o primeiro grupo de teatro feito por palhaços, em Belém, em atuação há quase 15 anos. É composto por oito mulheres palhaças. Seis delas participam desta pesquisa. Para saber mais sobre o grupo, consultar Maués (2004).

Margarita, precursora do grupo As Marias da Graça; Lily Curcio, a doce palhaça Jasmim, que desenvolve no Brasil um trabalho como palhaça desde 1996; e Michelle Silveira, palhaça Barrica, dona do primeiro blog sobre palhaçaria feminina brasileira² e idealizadora da Revista de Comicidade Feminina, já em sua segunda edição.

Em meio ao grupo maior, senti-me parte de uma grande família de palhaças. A palavra era pertencimento e a sensação, muito gostosa. Expirando, já não olho somente para mim, observo cada uma delas como mestres e camaradas. Algo, no entanto, rompe esse turpor: era a primeira vez que palhaças amazônidas faziam parte da programação oficial do festival, o que imediatamente levou-me a questionar os motivos e a relembrar as dificuldades de participação dos artistas da Amazônia nos circuitos de circulação cultural pelo país. Despertencimento.

Longe das ruas, de volta à mesa de trabalho em Belém, sem nariz vermelho, a respiração acelera. Passei a procurar sentidos pessoais de mulher palhaça, tentava compreender por que, por tanto tempo, chamei Bilazinha da Mamãe de palhaço, meu clown pessoal³ ou simplesmente o clown⁴, sempre no masculino. Ao mesmo tempo, indagava sobre o espaço real de oportunidade e participação para artistas da Amazônia. Resumo esses movimentos em uma busca por referências para minha atuação, tentativas de compreender a comicidade feminina e este território amazônida onde atuo. E não estou sozinha.

Para dar conta do rebuliço em meus pulmões, desloquei o foco do olhar, retirando-o de mim e deixando-o recair sobre outras mulheres palhaças que também pisam por aqui. Certa vez, um pesquisador experiente disse-me que, para a arte, o fato de a cena ser desenvolvida por um palhaço ou por uma palhaça era irrelevante, a princípio, a não ser que ampliássemos o entendimento para outras dimensões além da arte. Concordei, com apenas uma ressalva: acredito que a pesquisa em arte ocorre o tempo todo por ampliações, diálogos, composição de redes com outras áreas. O direcionamento do olhar-respirar de pesquisa que passei a propor ocorre através do jogo com outros campos de conhecimento, olhares históricos, sociológicos, filosóficos, poéticos. Olhares inventados.

² www.mulherespalhacas.blogspot.com.br

³ O termo clown pessoal foi criado por Jaques Lecoq (2010), que também foi um dos primeiros a sistematizar um treinamento para o ator encontrar seu palhaço. Segundo o autor, o clown resulta de uma descoberta pessoal, um mergulho em si mesmo, em busca do palhaço que todos temos dentro de nós.

⁴ Para quem achar que discussão sobre o uso dos termos clown e palhaço é relevante, sugiro consultar Burnier (2009), Maués (2004) e Ferracini (2003). Para mim, não é. Utilizo ambos como sinônimos, termos que designam o mesmo ser cômico popular, seguindo a opinião mais atual desses mesmos autores.

Com esta escrita, meu olhar deseja cartografar mulheres palhaças atuantes na Amazônia brasileira. No percurso, descobri a necessidade de compreender sentidos possíveis para o cômico feminino, a partir das histórias de vida dessas mulheres, além de analisar as relações que encontro com o território Amazônia onde estão situadas, presentes em seus fazeres. Não se preocupe, leitor, respire comigo, vou situá-lo no que significa isto tudo.

Meu olhar seguiria, inicialmente, pelos Estados do Pará e Amapá, recortando a pesquisa na Amazônia Oriental. Apenas um recorte. Algo, no entanto, incomodava-me. Era uma profunda necessidade de expansão, de ir além, saber mais sobre a Amazônia que eu mesma não conhecia. **“Minha voz tem um vício de fontes”**

(BARROS, 1996, p.47), tal qual a do poeta.

Desejo de misturar-me. De reconhecer minha condição de mulher palhaça amazônida, por meio do espelho: o outro, as outras. Expandir. Multiplicar. “Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.75). Era urgente seguir por mais da Amazônia brasileira, tanto quanto fosse possível. Eu necessitava de mais origens sobre mim mesma. Sair da solidão, para voltar a ela, povoada. Abrir o círculo.

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. [...] E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.101-102)

A solidão faz parte de minha condição como artista e me serviu, por algum tempo, como proteção do caos. Sou uma palhaça sem grupo. Atuar sozinha não foi uma escolha pessoal, as circunstâncias levaram-me a resistir desta forma. Logo após participar junto aos Palhaços Trovadores em mais um de seus espetáculos, “O Mão de Vaca”, inspirado na obra de Molière, passei por momentos difíceis, sem rumo em meu percurso artístico. Àquela altura, eu acreditava que ser palhaça significava estar misturada a outros palhaços, ser como eles, de

preferência junto àquele grupo, com quem estive por perto durante três anos até ali, como atriz convidada.

Havia também a Trupe das Meias Trocadas, grupo no qual engatinhava um trabalho, junto a outras duas palhaças. Ao final daquela temporada, no entanto, os convites ficaram escassos e, ao mesmo tempo, eu havia me graduado na universidade. Desempregada por seis meses, tentando - sem sucesso - viver somente de teatro, recebi uma proposta de trabalho no interior do Pará. Fui embora. Lá fiquei por cinco meses, atuando somente como terapeuta ocupacional, sem teatro e pouco feliz. Certa de que faltava algo, tentava manter-me firme naquele lugar.

Era como se, voltando a uma atitude comum em minha infância, buscasse pelo meu travesseiro, comprimindo-o em um forte abraço, para sentir-me protegida dos perigos noturnos e poder circular pelo terrível corredor que conduzia à cozinha de minha casa. Eu tinha medo do escuro. O travesseiro era como uma arma de guerra que almejava empunhar naquela difícil situação em que me encontrava. Algo próximo à atitude da criança que cantarola para tranquilizar-se, com medo semelhante ao meu, imagem de que Deleuze e Guattari (1997) lançam mão para identificar um primeiro aspecto do ritornelo⁵. A instauração de um começo de ordem, pontual, quando diante do caos assustador.

Seria aquela falta referente a outros palhaços? Talvez sim, em parte. A maior parcela, no entanto, era falta de mim. Um outro eu, tão ou mais forte que a terapeuta trabalhando por vezes mais de oito horas por dia. Esse outro gritava todas as noites em sonhos, devaneios, sob a forma de Bilazinha da Mamãe, minha palhaça. Voltei de mala e cuia, em busca de ser palhaça, com a certeza de que qualquer nova tentativa de deixá-la seria perder-me.

Não encontrei, entretanto, portas abertas. Parecia uma punição da vida. Só eu sabia a dor que carregara em outra cidade até descobrir meu caminho. Estava voltando para finalmente abraçá-lo e dei de encontro com duas duras realidades: os Trovadores seguiam seu próprio caminho, do qual eu não fazia parte; ao mesmo tempo, a Trupe das Meias Trocadas se esvaía em desencontros. Pensei que talvez houvesse me enganado.

⁵ Cf. Antônio HOUAISS; Mauro de Salles VILLAR, Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, p.2463: “ritornelo s.m. (sXVIII cf. NascOp) 1 HIST.MÚS refrão, frase repetida em cantos ou versos, como nos madrigais italianos dos sXIV e XV (...)”. Neste texto, no entanto, abordo o ritornelo enquanto conceito inventado na filosofia de Deleuze e Guattari.

Lembrei, porém, dos gritos dentro do meu corpo, ajudada pelas reflexões sobre minha atuação na rua, que empreendia àquele tempo (FLORES, 2011). Constatei, então, que havia voltado em busca de mim, não de outros. O objetivo que almejava alcançar era diferente. Ser palhaça significava encontrar-me comigo. E que dura jornada solitária!

Foi preciso muito esforço para continuar. Acreditar que eu sou palhaça em qualquer lugar e de qualquer modo, mesmo ridiculamente solitária e sem reconhecimento. Descobri na solidão um presente. “A força de um artista vem das suas

derrotas. Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro”, já dizia o poeta Manoel de Barros (1996). Condição amarga, mas um prato

cheio para voar e descobrir minha condição precária, sem talento, sem ninguém, desolada, risível: minha condição de palhaça. Uma dor forte de humana, da qual aprendi a rir, enquanto também aprendia a reconhecer-me palhaça, gênero feminino, atuante em um território específico, a Amazônia.

Independente de gênero, ser palhaço significa estar em estado de sinceridade, de exposição do ridículo de cada um, singularidades muitas vezes ocultas pelas exigências sociais. “O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir” (LECOQ, 2010, p.213).

Palhaças e palhaços são perdedores, por permitir ao público entrar em contato com nossa natureza humana, frágil e transitória, que insistimos por escamotear, julgando-nos superiores. Restava-me, portanto, aproveitar minha derrisória solidão e nela mergulhar. Agora, o travesseiro não servia mais. Era necessário armar a “cabana”, buscando novamente uma imagem da infância: aquela brincadeira em que amarrava alguns lençóis entre si, com partes presas à maçaneta da porta e ao espelho da cama, formando um espaço interior que eu habitava para proteger-me dos olhares de fora e, assim, poder brincar em paz com as bonecas que carregava para dentro. Movimento semelhante ao segundo aspecto do ritornelo deleuziano, na imagem da construção da casa, com fins de proteger o espaço interior dos rebuliços externos.

“Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.101). Aqui, a necessidade é organizar um espaço delimitado, onde as forças íntimas terrestres não sejam submersas, mas resistam, emprestando, inclusive, um pouco do caos. Olhar para mim, delimitar-me, aprender com a experiência, brincar, para não sucumbir.

Tem sido assim. Aprendo a rir de minha condição no mundo, descobrindo minúcias sobre Bilazinha, ao modular sua voz, incomodar-me com sua roupa, seu nome etc., sem nunca abandonar a cena. Agora, no entanto, a palhaça e a palhaça-atriz exasperam a necessidade do outro, necessidade esta que, na verdade, nunca deixou de existir e foi a grande responsável pela minha sensação de precariedade. Joguei o ar para fora e fui em busca de referências, encontros, corpo a corpo, vozes, histórias cruzadas. Levantei o lençol da cabana, abri a porta da casa, identificando o terceiro aspecto do ritornelo. A companhia das bonecas não era mais suficiente. Aliás, eu já estava cansada de brincar de bonecas. A solidão já não dá conta do que ocorre comigo. Precisei estar junto a outras humanas e sabia exatamente quem eram: palhaças amazônidas, como eu.

O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. [...] Enfim, o ponto se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.102)

Os três aspectos do ritornelo ocorrem ao mesmo tempo, sem evolução ou sequência. Semelhantemente, os relatos que compartilhei continuam a misturar-se nesta necessidade atual. Também o desejo de “sair de mim mesma”, ir ao encontro do outro sempre me acompanhou, como já disse anteriormente. Na verdade, nunca estive inteiramente só. Teatro é uma arte coletiva. Mesmo assim, a solidão, em ritornelo, faz parte de minha trajetória artística e de pesquisa. Sigo com ela, errante e só, rumo às outras, saindo de mim mesma.

Quando identifico o ritornelo desta pesquisa, passo a buscar como dar conta de suas intensidades. Em outras palavras, o que significa esse meu movimento de improvisar ir até o outro? Urgência de estabelecer encontros, antes que as paredes da cabana se tornassem cadeias, ao invés de proteger-me.

O Prêmio Funarte Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo 2012 foi o incentivo que eu precisava. Através do “Projeto Palhaças da Floresta: mapa de repertórios de comicidade feminina na Amazônia” pude expandir a Amazônia brasileira da pesquisa. Passei a tatear, pela internet, quem eram e onde estavam as mulheres palhaças a quem buscava. Àquela altura, para além dos Estados do Pará e Amapá, procurava virtualmente artistas do Amazonas, Roraima, Acre, Rondônia, Mato Grosso, Tocantins e Maranhão, seguindo a delimitação da Região Geopolítica da Amazônia, pelo IBGE⁶. Uma pequena pista na rede mundial era mote para um e-mail, uma ligação telefônica, que gerava outros contatos virtuais e mais ligações.

Em meados de fevereiro de 2013 já tinha delimitado um mapa que indicava para onde viajaria, momento em que, finalmente, faria encontros corpo a corpo. Àquela altura, os contatos com Roraima, Mato Grosso, Tocantins e Maranhão foram fracos. Eu não havia conseguido achar as palhaças que procurava e julguei que o mapa da Amazônia sobre o qual iria debruçar-me estava delimitado e esses Estados não fariam parte. Infelizmente, o tempo urgia. A questão agora era: por onde começar?

Eu não fazia a menor ideia. Na verdade, estava absolutamente assustada com a dimensão que a pesquisa tomou. A ideia inicial era percorrer a Amazônia Oriental. Sair pela região inteira, atendendo ao meu desejo de expansão, tornou-se ideia insana. Sair da cabana para o lado de fora, por si só, não é fácil. Quanto mais se esse exterior é tão vasto e pouco conhecido para mim, como era minha própria região.

A estratégia que utilizei foi semelhante à de Julia Varley, com seu livro “Pedras d’água: bloco de notas de uma atriz do OdinTeatret”. No desejo de contribuir com uma escrita sobre o fazer teatral, a partir do olhar e das vivências de uma mulher, ela reconhece que jamais conseguirá traduzir toda sua experiência em palavras. O livro vira um mapa. “Que alternativa tenho, se não me adapto à maneira habitual de transformar um evento em símbolo, com uma apresentação inevitavelmente mutilada da realidade, traçando um mapa que desenha e recorda algo que não é o território?” (VARLEY, 2010, p.29).

Como poderia dar conta da vastidão desse território? Se o mapa não é o território, ao menos dá pistas relevantes para conhecê-lo, embora termine por apresentar uma realidade inventada, como qualquer outra, após passar pelo corpo da atriz, da pesquisadora-palhaça-

⁶ Cf. www.ibge.com.br.

cartógrafa. Eu faço isso sem culpa. Assumi a cartografia como caminho de pesquisa e criação, nesta escrita que é, por si só, um processo criativo.

Suely Rolnik (2007) acredita que o cartógrafo tenta ser um antropófago-em-nós, devorando todo tipo de matérias, a fim de miscigená-las e, através das misturas, compor seu mapa, constituir sua realidade. Empréstimo daqui e dali, engole e devolve algo que certamente não é o território, mas apresenta uma forma de vê-lo, senti-lo, degustá-lo. Ou de regurgitá-lo, eu diria. Assim vem se constituindo esta cartografia, emprestando e brincando com pedaços de diversas fontes, para formar algo outro. Mapa dentro de mapa. Palhaçaria feminina amazônida inventada, que empresta signos e outras pistas do que vivi junto a mulheres cômicas deste lugar.

A matéria que constitui o mapa resulta do que o pesquisador encontra no caminho. Gosto da descrição da atitude do cartógrafo de Rolnik (2007, p.85). Acredito que ela não só demonstra como age o pesquisador que se reconhece dessa forma, diante dos primeiros achados para o mapa, como remete com muita força à sensação que eu vivi, cartografando para esta escrita.

O cartógrafo vai sendo tomado de perplexidade. Ele sente no ar uma mistura nebulosa de potência e fragilidade. Fica intrigado e quer entender o que provoca sensações tão paradoxais. Respira fundo, toma coragem, apela para seu olho nu e também para a potência vibrátil, não só do olho, mas de todo seu corpo. E começa sua aventura.

Acredito que comecei a cartografar desde que, em vida, as ressonâncias da temática desta pesquisa passaram a tocar-me. Objetos de pesquisa são inventados. Eles não existem por si só. Nós os criamos porque algo nos chama a atenção, incomoda-nos, por algum motivo. Desde as primeiras “fisgadas” que o universo da palhaçaria feminina amazônida provocou-me, o processo cartográfico iniciou. Conforme aguçamos o olhar e deixamo-nos inquietar por todo o corpo, ele passa a desenhar-se para nós. Essas são, para mim, as primeiras linhas de um mapa. As contradições do ar, sensações paradoxais, fatos, vivências - que, aliás, acompanharão o cartógrafo por toda a aventura, empurram-no para a invenção de um problema que existe para si, território inexplorado, terra desconhecida, mesmo que outros já tenham escrito a respeito; porque o olhar jamais será o mesmo e sempre o reinventa. Tudo segue em reinvenções, conforme o caminho aponta para onde ir e o corpo deixa-se levar pelos impulsos.

Quando cheguei a campo já havia passado por tudo isso. E continuei vivenciando, a cada viagem, a cada novo lugar onde aportava. Surpresas, sensações mistas de fragilidade e

potência, minha, dos sujeitos. Era preciso misturar-me, aguçar os sentidos, permitir-me perceber, misturar.

É como se notasse meu mapa imbuído em um estado de jogo corporal. Para Angel Vianna, jogo corporal é uma improvisação e, ao mesmo tempo, criação (RAMOS, 2007). Os participantes têm a oportunidade de descobrir formas de mover-se, de criar, pelos encontros com o outro e com objetos. Uma aprendizagem pela experiência, fazer ditado pelos próprios participantes envolvidos, cuja maior importância está na relação. “Todo o corpo se volta para perceber o jogo corporal do outro, suas ações e reações” (RAMOS, 2007, p.46), sendo indispensável que ocorra um relacionamento. Através dele, aprimora-se o olhar, a percepção, ou seja, produz-se conhecimento.

Ora, Passos e Barros (2010) e Deleuze e Guattari (1995) explicam que o cartógrafo não tem objetivos e metas pré-definidas. Como já mencionei antes, isto envolve todo o processo de pesquisa, desde os primeiros passos, e significa dizer que o mapa se constitui através de encontros, nos quais se delineiam por onde seguir e direcionar a atenção do cartógrafo. Um mapa está sempre aberto, reconfigurável, em estado de espontaneidade e improvisação, direcionado pelo confronto entre os meios interno e externo. O mapa e o jogo corporal nascem de encontros, que preenchem espaços e possibilitam a criação.

A cartografia investiga formas numa dimensão processual, sempre indissociada do plano coletivo em que nasce, sem dicotomias. O meu, o do outro, os contextos, tudo concorre no mesmo plano, guardadas as nuances próprias. O mapa não dicotomiza o que se produz nos encontros. É a criação de um território existencial compartilhado entre os sujeitos envolvidos, inclusive o pesquisador, os quais não somente se relacionam, mas também se codeterminam, num jogo em que vagueiam muitas personagens (ALVAREZ; PASSOS, 2009; ESCÓSSIA; TEDESCO, 2009; OLIVEIRA, 2008).

Digo que, a cada achado do cartógrafo em seu caminho, o pesquisador incorpora um a um seus achados no mapa, reconfigurando-o por meio do estabelecimento de zonas de comunicação entre realidades, do pesquisador e do objeto-sujeito de pesquisa, numa eterna brincadeira que não consegue separá-las. O resultado é pulsante, rico em imagens possíveis do território, com pistas relacionais sempre novas e inesperadas. A pesquisa cartográfica ressoa-me, nesse sentido, bem próxima de meus momentos de criação artística, onde posso inventar realidades com toda a liberdade do jogo, que nunca deixam de também ser uma verdade sobre o que está em vida fora da cena.

Com efeito, jogar o jogo implica pouco a pouco se enveredar em ondas de intensidade, mas a um só tempo, evadir-se, perder-se, pois jogar é também escrever, em um processo de transformação traçado na própria pele das palavras. Essa metamorfose torna a engrenagem do jogo uma força ativa, possibilitando o surgimento de novas questões, de encontros inesperados nesse curioso jogo que, pela sua dinâmica, não quer outro resultado além da obra de arte e também aquilo que o pensamento da arte torna real e perturba a verdade do mundo (OLIVEIRA, 2008, p.VII).

O acionamento dessa força ativa, ao longo deste trabalho, ocorreu por meio do imprevisto a partir da relação, percepção do outro. Pesquisa-vida, que, em ritornelo, constitui-se cartografia lúdica, atendendo ao meu desejo de não estar só. Jogar, brincar, com potências, conceitos, fragmentos, relações inventadas, porém possíveis. O mundo é jogo, acredita Lins (2009, p.6), concebido como diálogo de contrários, ser e pensamento. Quando digo que esta é uma cartografia lúdica, refiro-me ao movimento, tal como o do mundo, de reunir diferenças no plano, tentar “captar nos contrários forças que vagueiam; gradientes, latitudes e temperatura gerando um meio ambiente fértil ao jogo, à vegetação luxuriante, à criança, aos afectos e à alegria, forma maior do pensamento”.

Nesse ambiente, o que era objeto vira sujeito, retorna, devém. Sinto-me criança, movimento para fora, em busca de alegria. Movimento que segue a lição de Angel Vianna para o objeto a ser utilizado no jogo corporal:

Quando se escolhe um objeto, ele deve ser colocado no maior número de trabalhos de sensibilidade corporal possível: como um todo, sentido nos ossos, nos músculos e na pele. [...]. É um jogo do corpo criativo e comunicador. Não é para competir, e sim para se relacionar, para deixar aflorar toda a percepção corporal dentro do espaço interno, pessoal, parcial e total do sujeito (RAMOS, 2007, p.52).

Vira um desobjeto, como o pente azul que o menino encontra no quintal, na poesia de Manoel de Barros (2003). Tão entranhado ao chão, ao musgo, de tal maneira incorporado à natureza, o objeto perdera sua “personalidade”. Com meu desobjeto de pesquisa ocorre o mesmo: quanto mais jogo com ele, passo a entranhá-lo em mim, deixa de ser objeto e torna-se parte constituinte desta pesquisadora. Sujeito-em-mim.

O jogo começou desde que concebi a pesquisa, mas foi por meio dos Encontros que se materializou. Certo dia, sentada diante do computador, deparei-me com a resposta de uma palhaça de Macapá (AP), Kelita Morena. Eu havia escrito para ela, em uma rede social, sobre a pesquisa e a possibilidade de nos vermos em breve, como fazia com todas, logo que as encontrava. A resposta finalmente chegara, com muita receptividade, informando um número de telefone. Pensei: por que não começar por Macapá? Eu tremia quando fiz a ligação, propondo uma data, na semana seguinte, para nos encontrarmos. Estava agendada a primeira viagem. Enquanto isso, a palavra “encontro” ficou ressoando em mim.

Resolvi chamar aquele momento de I Encontro Palhaças da Floresta, edição Macapá. A cada cidade, pensei, muda a edição. A série de primeiros encontros, entretanto, continuaria acontecendo, sempre I Encontro. Para mim, era quase um sonho considerar aquela a primeira série de quantas mais pudessem ocorrer, no futuro, enquanto desdobramentos desta pesquisa. Um dia, assim, quero realizar o II, o III, o IV.... o XXX Encontro Palhaças da Floresta, cada um com uma cara própria, conforme minha necessidade de estar junto e fortalecer o contato e o intercâmbio entre artistas locais. União, contágio. Viajava para encontrar pela primeira vez, já pensando em reencontrar.

puro devir, inserido no encontro como acontecimento, transmissão, contágio. O que marca o encontro como acontecimento não é encontrar de novo, mas encontrar em novas geografias, novas pontes ou passagens, rios ou cachoeiras tantas vezes atravessados, entretanto, sempre sob o signo do devir, e não do mesmíssimo, daquilo que é perfeitamente o mesmo (LINS, 2009, p.11).

O I Encontro Palhaças da Floresta seguiu, a cada edição, seu devir. Não delimitarei programações rígidas, nem propus nada, a priori. Dizia, sempre: “estou indo encontrar com você, somente isso”. Penso que a complexidade desse acontecimento era bastante. Geografias, pontes e passagens de comicidade feminina amazônica eram atravessamentos intensos em si mesmo, sobre meu corpo viajante, sendo desnecessário programar como aconteceriam, tentar organizar, delimitar. Eu não traçava previamente o que aconteceria em cada cidade. Ao chegar, entrava em contato com as palhaças e nos encontrávamos. Bate papo em mesa de bar, saída de rua, espetáculo... Tudo era possível, sem formalidades. Minha preocupação era, apenas, registrar o momento, em fotos e vídeos.

Segui fazendo isso, itinerando pela Amazônia. Itinerar, estar em errância, nomadizar. Minha máquina fotográfica e eu, viajando para algum lugar ao acaso, onde houvesse palhaças.

Retorno a Belém. Em breve, nova viagem. De repente o nomadismo passou a fazer parte de minha trajetória de vida. Notei que, ao retornar, já não era mais a mesma.

“Ninguém sai ileso do encontro”, alerta Lins (2009, p.7). A força do encontro está nos afetos, isso que passa de um para o outro. Nesse sentido, o encontrar-se ocorre em estado de experimento, inventividade, abertura aos movimentos. Simplesmente estar entre-dois, achar, situar-se em devir. Eterna tensão entre o aqui e o lá, Belém e as outras cidades onde estive. Desterritorializar-se e territorializar-se. E, de repente, eu sairia transformada, contaminada (DELEUZE, 1992; DELEUZE; PARNET, 1998). Foi exatamente o que aconteceu comigo.

Os afetos transformaram-me definitivamente, como também as opções para esta escrita. Enquanto consequência da cooperação mútua que adveio do jogo corporal, das experimentações, adquirimos liberdade, o desobjeto e eu, um sobre o outro. Eu, junto aos relatos das palhaças que encontrei; os relatos, em relação a mim.

O leitor irá encontrar falas e imagens que aparecem livremente no texto. Aciono partes da experiência vivida em um encadeamento brincante que faz sentido para mim. Esta escrita não tem um momento especialmente dedicado a tratar da pesquisa de campo, distinto de outros mais teóricos, como tradicionalmente encontramos. Optei por deixar que as coisas se misturassem o máximo possível. As conversas teóricas que me ajudaram a compreender o que vivi são encadeadas, no texto, junto a falas de mulheres palhaças, tão importantes para a construção do corpo do trabalho quanto qualquer outro autor. A meu ver, esta é uma estratégia que, longe de desvalorizar a experiência, enriquece-a de sentidos. A liberdade com que tratei os relatos, revelando-os em momentos oportunos, quis dar-lhes o mesmo patamar de todas as vozes desta pesquisa, num primeiro momento, para, em seguida, torná-los os mais relevantes, sem desmerecer os outros. Conforme a escrita ia acontecendo, a experiência passou a direcionar toda e qualquer construção teórica e mesmo a organização do texto. As palhaças passaram a comandar o jogo, mesmo que eu estivesse desenhando o mapa.

É também conforme as falas vão aparecendo que as mulheres são apresentadas. Descobre-se, durante a leitura, quem são e o que fazem, sem que eu antecipe isso. Não senti necessidade de desvincular a apresentação das palhaças e o que elas falam sobre si e sua arte. São escolhas minhas, é claro. Fronteiras sobre a realidade vivida? Em parte. Qualquer experiência é real para alguém, sujeita a uma ótica subjetiva, limitada. Não acredito em pureza, verdade absoluta. Há sempre jogo. O que faço é assumir isso. Concordo com Jesús Martín-Barbero (2004, p.12). “Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não

construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?”. A escrita deste mapa está, o tempo todo, a construir, em jogo, entrelaçamentos possíveis, com trechos do vivido. Sempre possíveis, nunca uníssonos, nem soberanos. É o que fazemos todos os dias ao inventar compreensões a respeito da realidade, acrescidos de uma atitude deliberadamente cartográfica.

O desdobramento disso é a forma de escrita dos relatos das palhaças no texto. Eles não aparecem como citação, recuados, com letra diminuída. Desde que tomaram conta da minha escrita, apresentam-se da mesma forma que o texto em geral, apenas destacados em itálico, isto para realçar que se tratam de vozes diferentes da minha. Quase sempre falas inteiras foram utilizadas, com poucos cortes ou nenhum. Também é possível encontrar breves comentários meus sobre posturas corporais e atitudes que acompanharam momentos da fala. Estão entre colchetes, sem itálico.

Fiz essas opções na tentativa de ajudar o leitor a compreender, na medida do possível, os contextos em que certas coisas são ditas e, assim, também ofereço a possibilidade de construir outras imagens, ampliar meu pensamento, tornar o labirinto mais complexo. Empresto a análise de Martín-Barbero (2004, p.15), a respeito da cartografia de Nestor Garcia Canclini, para dizer o que acontece com meu mapa: “O leitor se encontra ante montes de perguntas e de relatos que des-centram o olhar do investigador, esse que procura os olhares dos outros”. Esteja à vontade para isso.

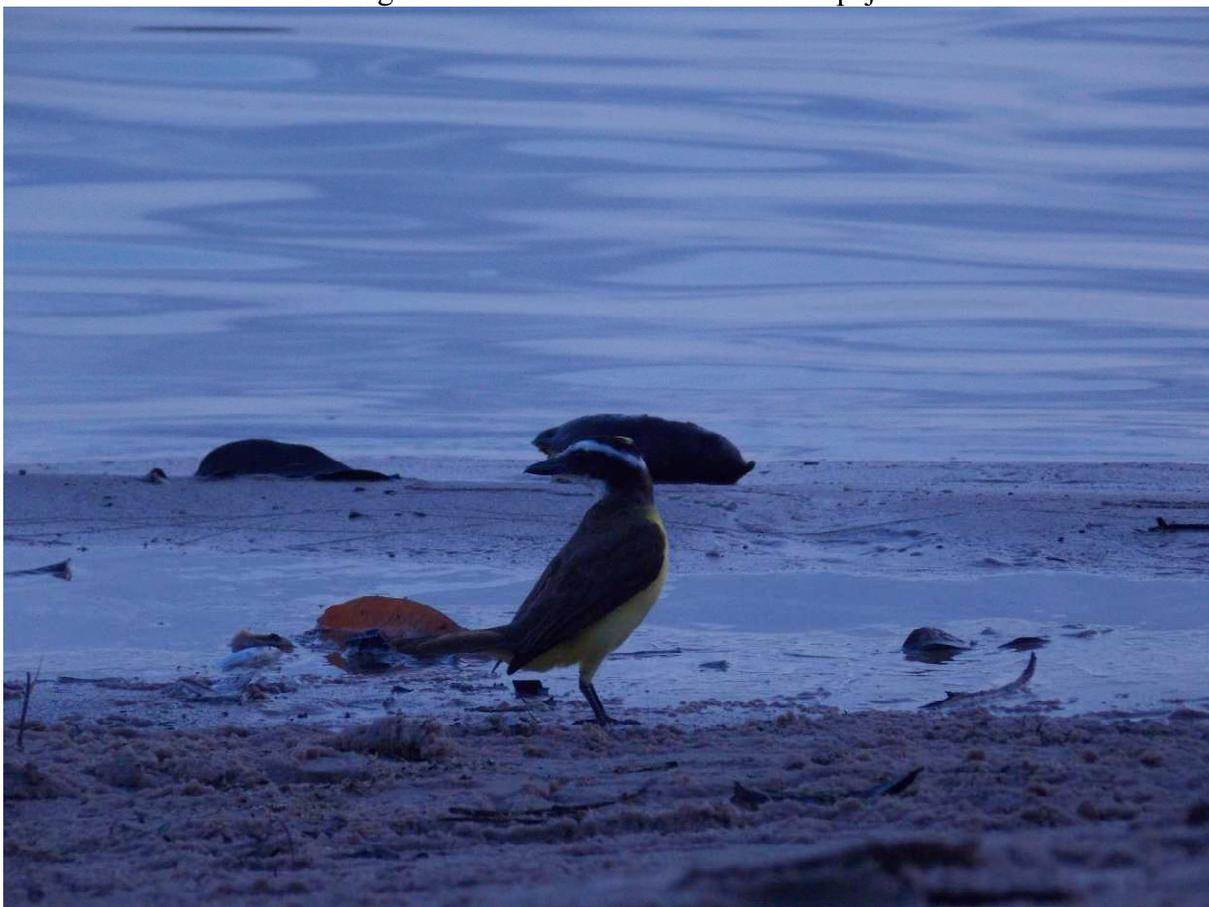
Na verdade, a escrita é um convite a itinerar pelas compreensões disponíveis aqui. A itinerância é, na verdade, algo que me acompanhou por toda esta pesquisa e quero dividir com o leitor. Fui andarilha pela Amazônia, vagueando, entre Estados e realidades distintas, encontrando as palhaças que buscava. Para lá e para cá, durante meses, de janeiro a setembro de 2013. Encerradas as viagens, continuei nomadizando na composição do mapa. Como se, por inércia, meu corpo continuasse no mesmo movimento que mantinha. Foi quando me dei conta de que não havia outra forma de ser.

O que a itinerância tem a ver com a cartografia? Compreendo que, para que o mapa seja aberto e reconectável, entra em movimento constante. Passa de uma configuração a outra, de um território a outro, de um caminho a outro. E, se o trajeto se faz ao caminhar, o mapa é nômade, sem fixação. Andarilho. Portanto, também não tem rigidamente estabelecidos destinos, papéis sociais, condições. Ao contrário, inventa e reinventa constantemente novas

conexões possíveis entre o que parecia ter lugar dado. Estabelece encontros. Toda cartografia é, assim, nômade por natureza.

Ora, com o pensamento nômade instaura-se a pesquisa nômade, que se exerce na violência do pensar e no deslocamento das perguntas e lugares já fixados. [...] Desse modo, o movimento da pesquisa nômade não diz respeito aos sujeitos formados, mas ao que, nos sujeitos, por ocasião de seus encontros intensivos pelo mundo, não cessa de se deslocar, de se rearranjar, de atrair e de fazer partir, compondo-se com outras multiplicidades diferentemente. É por isso que o pesquisador nômade nunca é ninguém definido de antemão e também nunca parte de uma origem fixa ou visa um ponto de chegada. Ele é a vivência do entre. (LEMOS; JÚNIOR; NASCIMENTO, 2012, p.160-161).

Fotografia 1- Bem-Te-Vi na beira do Tapajós



Fonte: Andréa Flores, 2013.

Para que o leitor entenda o que pode ser isso, relembro uma imagem vivida na última manhã que passei na comunidade de Alter-do-Chão, Santarém (PA). Assisti ao nascer do sol na beira do Lago Verde, trecho do Rio Tapajós, sem saber ao certo que necessidade era aquela, de acordar bem cedo e espiar o acontecimento diário. A pouca luz que incidia em meu caminho

era azulada, tênue. Minhas companhias no lugar eram apenas leves ondulações no rio, que parecia ter acordado naquele momento, como eu, barulhos que emanavam da mata próxima; e um Bem-Te-Vi, que pousou na areia, bem perto de mim. Seus pezinhos (pode acreditar, Bem-Te-Vi tem pezinhos) molhados de beira de rio. Bem ali, atrás dele, o lago, belas águas tapajoaras. Eu estava cercada de itinerâncias.

A pesquisa nômade, que se instaura na cartografia, é como a primeira luz do dia, o Bem-Te-Vi de pezinhos molhados e o rio Tapajós. São os deslocamentos que os tornam viventes, nenhum existe de antemão. Por vezes, quem se desloca sou eu, da rede onde dormia, para vê-los existir. Noutras, eles é que se movem e me dão sentido. Confio mais na segunda proposição. No fundo, isso é o que fui buscar naquela manhã: existência, deslocamentos que me significassem. A luz azulada logo cederia sua cor para o amarelo vivo do sol daquele dia. Fugaz. Também as águas do Tapajós passam constantemente. Água de rio não estaciona. Fica, molha, ondula, enche. Parte, seca, acalma, esvazia. Águas doces transitórias. Que tal o Bem-Te-Vi sobre a areia molhada, por alguns segundos apenas, prestes a voar e pousar e voar e pousar e voar e pousar e deslocar-se infinitamente sem um ponto de chegada? Ele era, ali, o pássaro que veio pisar na areia. No minuto seguinte, seria o pássaro que voou dali. Depois, o pássaro que se assentou na árvore vizinha. E, assim, ao final do dia, seus pezinhos já estariam secos da areia molhada. O pássaro teria tido tantas origens e despedidas quanto encontros teria sido capaz de estabelecer no mundo, desfazendo o conceito comum de pássaro. Bem-Te-Vi que faz mapa, conhece mapas, é, em si mesmo, um mapa de encontros, por eles rearranjado, multiplicado. Não tem ponto de chegada, como também a luz do dia e o Tapajós. Eles vivem somente, a multiplicar. A ser natureza, companhia de viajantes solitários, imagem poética, seja lá o que for. Depois passam e vão descobrir outras composições. Não se sabe ao certo de onde vêm, nem para onde vão. Vivência do entre.

Assim é o trajeto de composição de um mapa, assim me portei ao longo desta pesquisa. Como me sentia confusa! Voltava para casa, após cada viagem, em estado de suspensão. Era eu, nem lá, nem cá: em meio, entre. E desse estado não saí mais, cercada de histórias de mulheres palhaças da Amazônia, que passam a acompanhar-me. Isto que circula entre nós é o que compõe esta cartografia nômade. Neste mapa estão palhaças que subvertem o lugar fixado para a mulher na sociedade patriarcal, rearranjando o feminino. Há também amazônias contraditórias, território pisoteado de solas de sapato muitas vezes estranhas ao que normalmente se reconhece como Amazônia. É a pesquisadora, reaprendendo, em

deslocamentos, voos, passagens, como olhar para sua própria experiência refletida no espelho da vivência de outras.

Como fez Martín-Barbero (2004), o mapa que apresento busca reconhecer uma situação, qual seja a de ser mulher palhaça amazônida, a partir das mediações e sujeitos, deslocando o lugar de onde são formuladas as perguntas. Não mais eu somente e, sim, a diversidade das outras, para negar a hegemonia. Essa atitude, aliás, reflete um princípio epistêmico cartográfico: buscar outras zonas a explorar, ampliar, confundir certezas e lugares dados. Ao invés de sintetizar, avançar na imagem fractal dos arquipélagos, distintos entre si e ao mesmo tempo conectados pelas águas, tal qual cada vivência de palhaçaria que encontrei. As águas entre nós são como as do rio Tapajós. Eu construí canoas, para caminhar por entre nossas conexões e diferenças.

Eu sozinha na canoa, mas cheia de tudo o que vivia entre um arquipélago e outro. Solidão povoada, como descrevem Deleuze e Parnet (1998). Povoada de encontros, não de fantasias, que nascem do fundo da solidão. Ao encontrar, estamos diante de pessoas muitas vezes desconhecidas, mas também de movimentos, ideias, acontecimentos. As intensidades de cada encontro povoam minha solidão. Não só isso. Nomadizo entre águas e cidades, e, povoada, descubro formas de construir pesquisa em multiplicidade, deixando os conceitos porosos, as delimitações fluidas. Esta é, sem dúvida, a escrita de uma cartógrafa e, portanto, de um ser itinerante.

Estou em multiplicidades poéticas, Bem-Te-Vi, Tapajós. Transito nos encontros. Estou viva.

O vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. [...] A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.103)

Meu movimento de improviso até o outro está próximo do sentido de submeter-me à transdução ou transcodificação, processo pelo qual deixo os meios que compõem meu viver-palhaça atravessarem-se, dissiparem-se, constituírem-se um no outro. Transdução de tudo o que passa pelas membranas entre nós, pelo meu espaço interno de vivência de mulher palhaça, pelo exterior de histórias de vida e repertórios de outras cômicas amazônidas e pelas Amazônias onde habitamos em espaços-tempos heterogêneos.

Manoel de Barros (1996, p.75) utiliza um termo semelhante à transdução, em um de seus poemas, “As lições de R. Q.”. Escreve o poeta: “Arte não tem pensa: o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo. Isto seja: Deus deu a forma. Os artistas desformam”. Por essa perspectiva, transver designa meu

movimento de ir ao encontro das palhaças e, ao compartilhar experiências, a escrita vem enquanto processo de criação. Coisa de artista: recriar as intensidades em um espetáculo, mesmo que ele se configure em palavras. Transcriar, em meu corpo-em-vida, esse entre-dois em que me situo. Além disso, sou levada a deixar de lado algumas formas comumente exigidas a um trabalho acadêmico. A transcrição que se processa inevitavelmente quebra com algumas delas.

Criar é inventar. Invenção não tem molde. Tento realizar uma escrita cartográfica que indisciplina os saberes, após ter julgado superar a dependência dos modelos hegemônicos, redesenhando-os na tentativa de apropriação. Meu mapa tenta fluir por um modo inventivo de tessitura, como descrito por Martín-Barbero (2004). Tempo de permitir-me comunicar com expressividade, imaginação, como faço em cena. Transcriar. Por esse motivo, o leitor encontrará algumas formas incomuns de escrita e estética do trabalho, das quais tive necessidade para o mapa. Todas as falas do poeta Manoel de Barros, para citar um exemplo, estão grafadas com letras bem maiores que o restante do texto, para destacar sua importância. Ele foi fundamental para tranver a escrita, guiando-me por todo o processo. Por esse motivo, resolvi realçá-lo. E, assim, o leitor encontrará uma série de licenças poéticas ao longo do texto. Palhaças subvertem padrões. Eu sou palhaça e estou povoada de várias delas. Não pude evitar.

Desenvolvo, assim, um processo criativo de escrita, onde assumo a solidão povoada. Como um monólogo polifônico, em que um enorme grupo de palhaças amazônicas esteja comigo e eu finalmente faça parte de um grupo. Em errância, nomadizando, corporifico cada percepção-ação e interpenetro os meios, compondo uma escrita-mapa que é também

espetacular, inventada para o olhar do outro, com todas as licenças poéticas possíveis. Em processo, não quer chegar a um fim. Na verdade, apenas começou e segue seu percurso. É o caminho que me interessa: a criação que acompanha minhas compreensões sobre a palhaçaria feminina na Amazônia e torna-se escrita vivente, indisciplinada. Os meios que me constituem, tal como o ar que respiro, misturam-se ao infinito, no sentido de estar viva.

A ludicidade, os encontros, a itinerância, o transvers. Tudo está entremeadado nesta cartografia. O leitor pode visitá-la como quiser, acompanhando cada voo. A escrita está organizada em Bem-Te-Vis. Cada parte é um pássaro a voar e pousar e voar e pousar seus próprios caminhos. São como platôs, que não obrigam o leitor a seguir uma direção linear para compreender a experiência. Empresto a estratégia de Deleuze e Guattari (1995, p.33), buscando escrever, ao invés de capítulos, platôs que tentam encerrar sentidos em si mesmo, embora sempre conectados, por microfendas. “Chamamos ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma⁷. [...] Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro”.

Não tenho camadas de vida acumuladas, em linearidade. O que posso fazer é partilhar uma experiência total, indivisível. E ela não virá em capítulos, muito explicativos e pouco experienciados. A vida não é fragmentada em capítulos. Nós a vivemos inteira, dia a dia, sem compartimentalizar os momentos. Sem partida, nem chegada. Como faz o pássaro que encontrei na beira do Tapajós. Ofereço, portanto, Bem-Te-Vis, unidades que contêm a multiplicidade do vivido em si mesmas, reunindo toda a poeira do sapato e os ares que respirei enquanto voam. Embora tenha organizado em primeiro e segundo Bem-Te-Vis, sugiro que o leitor encontre sua própria ordem, desenvolva sua experiência de leitura nesta escrita, deixe-os pousar próximo de si quando e onde quiserem.

Os Bem-Te-Vis enfocam cada uma das potências que norteiam esta pesquisa. Desde que descobri na repetição o caminho para encontrar a diferença que eu procurava em ser mulher, palhaça e amazônida, passei a denominar essas três intensidades de potências. Repetir não significa generalizar, fazer o mesmo. Para Deleuze (2006), a repetição é o mesmo, elevado à enésima potência. Três potências imbricadas: não somente mulheres, também cômicas; não

⁷ O rizoma remete a uma imagem da botânica, compreendendo uma raiz emaranhada, formada por bulbos adventícios. Sem começo ou fim identificáveis, é usada por Deleuze e Guattari (1995) como conceito de um pensamento e de uma escrita que não se faz por hierarquias, mas conectando-se ao infinito, em qualquer parte, além de outros princípios.

somente cômicas, especificamente palhaças; não somente palhaças, mas palhaças que estão em cena (circo, teatro, rua) na Amazônia. Feminino-mulher, cômica-palhaça, amazônida.

As duas primeiras potências, de tão imbricadas, não pude separar, para esta escrita. Não é meu objetivo escrever tudo sobre o feminino, porque entendo que sua potência é muito maior que o universo desta pesquisa. Uma visita a Pinsky e Pedro (2012) e a Priore e Pinsky (2011) pode oferecer ao leitor uma amostra da amplitude do feminino, donde advêm várias potências. Também a comicidade vai além desta pesquisa, já que rir e fazer rir não é coisa somente do universo da palhaçaria. Minois (2003), além de Fo e Rame (2004), deixam isto bem claro. A opção que fiz foi abordar o feminino em subversões na figura da palhaça, o que pode ser encontrado no Bem-Te-Vi **“A mulher que mamãe aprendeu a ser ou desutilidades poéticas femininas”**.

A potência amazônida não é menos ampla que as duas outras. Em **“O passo das palhaças”**, o leitor verá que continuo falando sobre e a partir de mulheres palhaças, porém com um olhar que parte da terceira potência, para entender as relações entre o fazer delas (o nosso, na verdade, eu não deixo de fazer parte) e este território Amazônia, sobre o qual tive tanta dificuldade em escrever, de tão imenso e contraditório. As nuances desta potência, em relevo no segundo Bem-Te-Vi, são as que eu encontrei presentes nos fazeres das palhaças. Achava que perceberia sentidos facilmente reconhecíveis de Amazônia entre as mulheres pesquisadas. A cada encontro, porém, o passo delas ensinou-me que a relação com este lugar vai além do signo estandardizado por minhas pré-concepções e pela imagem midiática da região. Fui tão chacoalhada, que a potência ganhou um platô próprio.

A voar e pousar entre os dois pássaros, inseri uma necessidade pessoal, que encontrei ao longo do processo de pesquisa. Trata-se de uma fabulação, invenções que, aliadas a pistas já publicadas, reúnem uma história possível para a mulher, por muito tempo silenciada nos registros oficiais. Preencho o que faltou com minhas criações, para corrigir antigos erros e deixar registrado nosso percurso risível, feminino, ao longo do tempo, inclusive na Amazônia. É neste momento que a criação é exacerbada ao extremo. **“A história (inventada) da palhaça”** situa-se entre os Bem-Te-Vis. Não é capítulo, nem pássaro. É, simplesmente, uma história inventada. Isso basta.

Ao final, que é também um novo começo, haverá o único capítulo desta dissertação. Se quiser chamar de considerações finais, tem a ver com isso e ao mesmo tempo se afasta. Não é assim que finaliza todo trabalho acadêmico? Este, no entanto, deseja continuar em aberto. O

último momento desta escrita será o primeiro capítulo de uma nova, porvir, minha ou de quem mais desejar dar continuidade às discussões que não se encerrarão aqui. Reticências, convite. Uma breve deixa para quem ousar continuar a trilhar as pisaduras.

Agora, fique à vontade, leitor. Nomadize no texto inconcluso. Respire. Calce os sapatos (coloridos, se tiver). Compartilhe de minha solidão povoada. Seja também cartógrafo, encontrando a constituição de seu próprio mapa de sentidos, entre as potências.



Macapá/AP

“Na roda gira ciranda/ Como o tempo passou/ No gira gira da roda/ O mundo gira girou”.
Música “Roda Ciranda”, de Fernando Chaves

Circo Roda Ciranda

É Kelita Morena quem vem me buscar, junto ao pai. Passaria dias inteiros na casa da família, sede do Circo. Desfrutei das histórias e gentilezas de todos na casa, além das palhaças Amanda do Lago, Antonielle Laine, Ana Danielly Tavares, Lilian Azevedo e Clara, colaboradoras e palhaças no Circo. Entre conversas, batizei a palhaça de Liliam, “Perereca”.



O Circo Roda Ciranda existe desde 1999. Iniciou a partir do trabalho com cirandas e cantigas de roda, que a família de Fernando realizava espontaneamente nas ruas, em especial em frente à Casa do Artesão. A antiga paixão pelo circo motivou a compra da lona e dos equipamentos para compor o trabalho. Pai e filhos tomaram-se palhaços no dia a dia, assim como passaram a ser acrobatas, malabaristas, etc. A mãe, pedagoga, passou a cuidar dos bastidores, da organização de tudo. No sítio da família, debaixo da lona, crianças aprendem artes circenses e grandes lições de cidadania, meio ambiente, entre outras, por meio do projeto “Picadeiro Cidadão”, parte do Programa Mais Educação, do Governo Federal.



GRANDE SAÍDA DE RUA!

1º Encontro Palhaças da Floresta
Edição Macapá
Palhaças de Macapá
Palhaços e afins!
Hoje!
30/3
Casa do Artesão 17:00

Foto: Barbara Canezin

Grupo Eureka e CAPTTA (Coletivo de Artistas, Produtoras e Técnicos de Teatro do Amapá)

O grupo Eureka integra o CAPTTA, ao qual estão vinculados diversos grupos de teatro da cidade. Conheço a articulação dos artistas. Enquanto trocamos animadas ideias, o pessoal do Eureka apresenta-me Artemys Helen, palhaça da Cia. Uma Trupe de 3.

Saída de Rua

Um monte de palhaços pela rua, num encontro improvisado, acertado às pressas, com apoio de Kelita Morena. Lá, conheço as palhaças Sara, do Circo Roda Ciranda, e Alice Araújo, da Cia. Cangapé.



O Retorno

Na manhã antes de ir embora, conheço Keila Moreira, palhaça, da Cia. Cangapé. Cinco meses depois, retornaria à cidade, para ministrar uma oficina de palhaçaria e exibir o espetáculo “Amor, Amor”, a convite do grupo Eureka.

Rio Branco/AC

"Não quero flores no meu enterro, pois sei que vão arrancá-las da floresta".
Chico Mendes



Vivarte

O aeroporto fica bem afastado do centro da cidade. O taxímetro roda veloz, alto custo. Era madrugada. Sigo para o hotel onde ficaria somente aquela noite e, pela manhã, faço contato com o Grupo Experimental de Teatro de Rua e Floresta Vivarte, onde encontraria com Dani Mirini e Marilua Azevedo, palhaças. Sou recebida, na sede do grupo, por Silvana, mãe de Marilua. O lugar tem muita encantaria, mistério, cor, arte. Respira-se teatro, religiosidades, memórias. É, sem dúvida, sedutor.

Desvio de rotas

Chegar em Rio Branco não foi fácil. Tive de passar por Brasília (DF), para economizar quase mil reais de passagem aérea. Ganhei muitas horas de voo e um tanto mais de cansaço. "O que me espera em Rio Branco?", perguntava-me. "Desvio de minhas rotas", teria respondido, se pudesse adivinhar o que aconteceria por lá.

O Vivarte, sobre si mesmo: "Grupo de Teatro de cunho ambiental e comunitário. Com linha de pesquisa no Imaginário Amazônico onde a meta ideológica busca o equilíbrio entre produção e meio ambiente, através do desenvolvimento artístico, social e ambiental".

Fonte:

<https://www.facebook.com/GrupoExperimentalDeTeatroDeRuaEFlorestaVivarte/info>

Outras palhaças

No dia seguinte, eu receberia, na sede do Vivarte, as palhaças François, Diana e Carol di Deus, todas inativas na arte da palhaçaria, por enquanto. No último dia, preparamos um alegre almoço a várias mãos, regado a risadas de Maria Rita, a quem acompanhávamos em mesma sintonia.

"Circo Sirin Sirin"

Naquela mesma tarde, nos deslocamos rumo ao município de Bujari (AC), onde eu assisti à pré-estreia do espetáculo "Circo Sirin Sirin", no qual veria as duas palhaças do Vivarte em cena. No caminho, conheço Rodolfo Minari, músico, também integrante do grupo, e Maria Rita Costa, mãe de Dani, matriarca do Vivarte. O grupo tinha espaço reservado no palco, debaixo da lona, mas preferiu armar a estrutura do espetáculo na grama, na rua, tradição deles.





Parauapebas/PA

“Pra ser palhaço não precisa pintar, não precisa vestir nenhuma roupa”.
Cleuma Magalhães, palhaça Pipoca



Rádio Margarida

Minha ida a Parauapebas foi totalmente inesperada. Aconteceu de surgir a oportunidade de fazer um trabalho com a ONG Rádio Margarida e das palhaças locais terem disponibilidade. Foi a primeira cidade do Pará na pesquisa.

Avião na serra, no vale

O avião pousou na Serra dos Carajás. Ainda no alto, na serra, tive a sensação de não ter pousado, de não ter chegado. Clima frio, gente engravatada. No alto. Precisava descer. O transporte não foi fácil, o celular não funcionava, o táxi era caro. Quando finalmente desci, vi fumaça, asfalto, progresso, concreto. Tudo com um dedo, oculto ou revelado, da suposta doçura de um antigo rio e seus vales, bastante lucrativos e nada agradáveis. Foi-se o rio, mas ficaram os vales. Vales amargos, que pensam serem donos de Parauapebas e da Amazônia. Quem sabe não o são?

Espaço Casa das Artes

Encontrei com a palhaça Claudenilde Lopes na segunda noite. Ao telefone, ela marcou comigo na “Casa das Artes”, localizada na Rua “A”. Eu amei a ideia de entrar na residência das artes, brincando com o nome. “Será que as artes deixariam que eu entrasse? Serviriam suco? Será que eu poderia bater um papo com as Artes Cênicas?”, imaginei.

Teatro de Quinta

No dia seguinte, após termos combinado tudo, subimos ao palco do Teatro de Quinta, Claudenilde e eu, com uma cena clássica de palhaçaria, acertada minutos antes, sem ensaio. Também encarou o desafio Cleuma Magalhães, palhaça que conheci naquela noite memorável.



E por fim...

Já nos últimos dias, consigo encontrar-me com Alessandra Nascimento, palhaça, com auxílio de meu amigo, Wanderley Lima, ator, diretor e professor de teatro na cidade.



Manaus/AM



Meu aniversário

Selma presenteou-me
com um nariz de
palhaço de plástico



"Se essa rua fosse minha"

Direção: Adelvane Néia
Atuação e criação: Selma
Bustamante
Cenário: Abel Saavedra
Figurino: Antonio
Apolinário.

Um impulso

Eu passeava pelas redes sociais, certo dia de junho, quando, de repente, deparei-me com o anúncio de exibição do espetáculo de Selma Bustamante no Teatro Amazonas, "Se essa rua fosse minha", dia 16.06. Disse a mim mesma, naquele mesmo momento. "Eu vou". Escrevi para ela, disponibilidade total. A passagem foi comprada uma hora depois.

Selma Bustamante, palhaça Candura

"O barato é a diferença, o barato é você ser respeitado como você é, não você ser igual".



Na casa da palhaça

O táxi no qual vim do aeroporto parou no local acertado, tudo escuro, nenhum movimento nas ruas. Apenas aquela mulher baixinha, cabelos claros nos ombros, óculos no rosto e ar simpático. Ela caminhava em minha direção, mas passou de mim. Eu chamei, "Selma Bustamante?". Ela respondeu: "É você, Andréa?... Mas como você é alta, menina!". Assim começou um encontro delicioso e intenso, entre a experiente, baixinha e falante palhaça de São Paulo, que se tornou mais manauara que muita gente, e a aprendiz de palhaça que ousou pesquisar a vida dela.



Almoço para três

No dia seguinte, conheço Adriana Santos, palhaça, enquanto almoçamos e trocamos experiências, antes de minha partida para Belém, na madrugada.

"Se essa rua fosse minha"
Já no domingo, conheço o Teatro Amazonas, onde assisto ao espetáculo de Selma. Rio e choro.

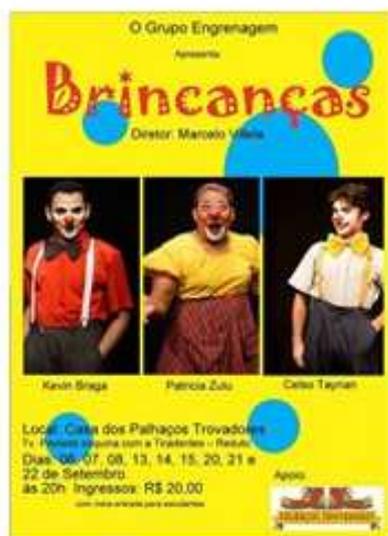
Duas palhaças
Naquele mesma noite, Selma recebe em casa duas palhaças, Elisa Neves e Ariane Feitoza. A conversa é regada a refrigerante e batata frita.



Belém/PA



Fonte: Arquivo Palhaços Trovadores



As Trovadoras

No dia em que a Casa dos Palhaços, ainda em reforma, seria utilizada pela primeira vez, eu estava lá, no ensaio do espetáculo “Sem Peconha Não Trepo Nesse Açaizeiro”, como atriz convidada. Relembro essa história todas as vezes que entro no lugar novamente. E constantemente o faço. Desta vez, foi o local do encontro com cinco das mulheres palhaças que compõem o grupo: Alessandra Nogueira, Patricia Pinheiro, Rosana Coral, Romana Melo e Joyce Baruel. Com Sônia Alão encontrei-me noutro dia. Não foi possível, infelizmente, estar com Cleice Maciel e Suani Correa, para esta pesquisa.



“Eu pretendo ficar velinha de palhaça”.
Sônia Alão, Trovadora, palhaça Pirulita

Karina Lima
Nos encontramos no camarim do Teatro Waldemar Henrique, numa manhã, enquanto Karina se arrumaria para uma exibição, junto a sua trupe, em comemoração ao aniversário do teatro. Junto a ela, outros artistas circenses que compõem no Circo Estrelas do Picadeiro, grupo de artes circenses que recentemente ganhou a cena na cidade de Belém. Na sua simplicidade peculiar, ela arruma tudo, enquanto conversamos, enquanto recriando histórias para mim.

Patrícia Zulu

Cheguei à Casa dos Palhaços no horário combinado para entrevista. Patrícia já estava por lá, transitando de um lado a outro, entre arrumações para o espetáculo daquela noite e o jazz que soava no rádio antigo, sobre o banco, nos bastidores. Em meados do final de março e início de abril, segundo ela, iniciou o processo de montagem do espetáculo “Brincanças”, dirigido por Marcelo Villela, onde divide a cena com Kevin Braga, seu principal parceiro de palhaçarias, contando também com a presença de Celso Tainan no elenco. O repertório presente em cena advém principalmente das cenas curtas criadas ao longo de sua experiência como palhaça. A partir daí, flui a conversa de toda uma tarde.



A Casa dos Palhaços

A Casa dos Palhaços é um espaço alternativo de cultura na cidade de Belém. Cedido pela Fundação Santa Casa de Misericórdia, é sede do grupo Palhaços Trovadores, local frequentado por palhaços e outros artistas da cidade, em oficinas, espetáculos e encontro de amigos.



Barcarena/PA

Caminho sobre o rio

No caminho para Barcarena, um cenário delicioso: a Baía do Guajará. As águas espumavam para que a embarcação passasse, rasgando o rio. Ferida sem sangue, logo sararia. Atrás da balsa, as marcas na água apagam-se devagar, até que outro transporte a rasgasse novamente. Esse rio é minha rua, pensei. Na orla de Belém, beleza, contradição social, carcaças de embarcações, portos ativos e inativos. Um navio chamado Recordação. Minhas memórias também rasgam o rio e vão atravessando-o junto com a balsa, deixando rastro. Por onde vou, cada palhaça, cada Amazônia, vai comigo.



"Embarca e Rema ou Batata!"

Pela tarde, eles vestem seus clowns e demonstram uma cena do espetáculo "Embarca e Rema ou Batata!", criado por ocasião de uma oficina de palhaçaria ministrada pelo ator e diretor teatral Marton Maués. Ele assina a direção junto a Marcelo Villela, também ator e diretor. Degusto das palhaças em cena.

Palhaças com carne assada e açaí

Chego em Barcarena a procurar a casa de Ângela e encontro fácil. Ela está na porta e me conduz até a sala, onde seu companheiro, Sérgio Lacerda, já me aguarda. Sérgio é também uma importante figura do teatro barcarenense, junto a Ângela. Eles formam juntos o grupo Artes de Persona, também composto por outros atores, inclusive Lim Costa, outra palhaça, que também me aguardava lá. E o bate papo logo inicia, acompanhado de carne assada para o almoço, seguida de açaí com farinha.

Voltando para casa

Embarquei na balsa novamente e, sem remar, levada pelo motor, assisti ao sol se pôr no rio, iluminando casas de madeira, canoas e o contorno dos prédios de Belém.



Lig-Lê: "Vidoca, tem um objeto no colo dessa moça". Ba aponta para minha bolsa. "Que objeto é esse?". Vidoca: "Hum, essa foi difícil, Lig-Lê". Lig-Lê: "Você quer uma dica? Vou dar uma dica, porque esse objeto é difícil. Presta atenção, Vidoca. Esse objeto é de couro!". Vidoca: "É uma vaca!".
Diálogo do espetáculo "Gran Circo Embarca e Rema ou Batata!", entre Ângela Gomes (palhaça Lig-Lê) e Lim Costa (palhaça Vidoca)



Alter-do-Chão/PA

"A gente é, na verdade, o que os outros veem da gente, né? A gente pode ser tudo. A gente não é nada, a gente pode ser tudo. Depende de quem me olha também, né? Depende do olhar que me olha..."

"Divagar e Sempre"

Espectáculo criado, concebido e encenado por Las Cabaças, com direção de Luciana Viacava, é inspirado nas viagens da dupla pela Amazônia, nos anos de 2006 e 2008.



Aniversário de Juliana

Reencontro

Durante o IV Festival de Comicidade Feminina, Esse Monte de Mulher Palhaça, no Rio de Janeiro, conheci uma dupla de palhaças de quem gostei muito. Marina Quinan e Juliana Balsalobre (dupla Las Cabaças) apresentaram espetáculo e levaram vídeos de suas andanças em palhaçaria pela Amazônia, em meio a comunidades tradicionais. Delicioso trabalho. Jamais imaginei que nos encontraríamos de novo nestas circunstâncias. Quando o Encontro ficou acertado, eu sentia-me animada e cheia de expectativas. Já sabia da beleza natural de Alter do Chão, mas nada como o que vi e senti ali.



Juliana Balsalobre, palhaça Bifi

Tapioca

No dia seguinte a minha chegada, Juliana Balsalobre ajudou-me a realizar um velho sonho: ensinou-me a fazer tapioca. A paraense aprendendo sobre tapioca com uma paulista. Ora, não seria a vida cheia de novas possibilidades de aprendizado e repleta de múltiplas entradas e saídas?

No Posto de Saúde

No dia seguinte, sigo Las Cabaças em uma intervenção no Posto de Saúde de Alter-do-Chão. Divirto-me muito. Mais tarde, sento com Marina para um bate papo na orla. Juliana chega, após rodar a cidade em um carro de som, que divulgava uma oficina de Las Cabaças a acontecer dali há alguns dias.

Ensaio,

conversas

Acompanho um ensaio de Las Cabaças e trocamos ideias sobre a pesquisa.



Comunidade de Ponta de Pedras

Acompanho as duas em mais uma apresentação, agora na comunidade de Ponta de Pedras, Santarém, PA. Encerro meus dias de Alter-do-Chão e de pesquisa com chave de ouro. Na última manhã, assisto ao nascer do sol na beira do Rio Tapajós.



Entre canções

Alguns dias depois, sábado a noite, assisto ao ensaio com um grupo de músicos locais. Objetivo: o cortejo que realizariam no Dia das Crianças. Na rua, ecoavam canções infantis e marchinhas de carnaval orquestradas.

**PRIMEIRO BEM-TE-VI: A MULHER QUE MAMÃE APRENDEU A
SER OU DESUTILIDADES POÉTICAS FEMININAS.**



[...] gênero- palavra duvidosa ou esquiva por sua utilização para coisas diferentes-, neste caso, a feminilidade, a condição da mulher de muitos rostos, que não apenas espera e tece (o tempo, a nostalgia, a fidelidade, etc.), mas que atua sobre condicionamentos (restrições) e obstáculos. (CARRIÓ, 2010, p.13)

Eu ainda era bem pequena, não sei precisar ao certo que idade tinha, quando mamãe ensinou-me. “Minha filha, nunca dependa de um homem. Estude, ganhe seu dinheiro, seja independente. Assim você não tem a obrigação de ficar com ninguém e pode seguir a vida como quiser. Aliás, é melhor que você não case. No casamento, a mulher sempre perde mais que o homem”. Ela repete o ensinamento com frequência e eu sempre ouvi com muito respeito. Na verdade, quando criança, estranhava a recomendação de evitar o casamento, vinda de alguém casada há tanto tempo com meu pai. Hoje sei que a questão não era simplesmente casar ou não. Isso é fácil. O cerne dos conselhos de mamãe estava naquela palavra que eu não entendia direito: independência. Ela passou a ser minha busca e principal sonho de vida.

Alguém pode dizer: e ainda não alcançou? Eu digo: eu alcanço a cada dia. Eu sonho e realizo a todo tempo. No meu reino de sonhos é pouco relevante a dimensão das coisas, elas podem vir de pouquinho em pouquinho. Interessa-me mais a substância. Aprendo o significado de ser independente devagar. Deixo em aberto, **desvão**⁸. A substância de que é feita a independência depende do conteúdo do sonho. De que é feito o Sonho? Muitos reinos dentro dele. Sonho de um reino. Reino, masculino. Feminino: reina! O feminino em mim, que aprendi com mamãe, é quase uma ordem, empurrão. Independência ou morte.

Reina, já é tempo! É a vida. Reina a atriz, substância mulher. Reina a mulher. Para reinar, entretanto, diz um recanto meu, é preciso estar no desvão, saber ser nada, **rebotalho**⁹, **ser de lata**¹⁰, palhaça. Nada de ouro e luxo. Reina com cetro de papel, coroa de latão, manto remendado, furado, sobras, nariz vermelho. Reina tua própria reina, esse reino feminino, tua cena. Grande sonho. Sonho, masculino. Feminino: sonha! Forma imperativa reduzida de “ora, trate logo de sonhar!”.

⁸ Na poesia de Manoel de Barros (1996), o desvão remete a um estado de abertura, incompletude.

⁹ Rebotalho, em Manoel de Barros (2004), é uma qualidade referente ao fora do padrão. Mais adiante, no próprio texto da dissertação, a palavra reaparece, mais esclarecida.

¹⁰ “O homem de lata é uma condição de lata” (BARROS, 2004). Refere-se, aqui, a um ser à margem, escória.

O feminino é, assim, o imperativo de muitos sonhos íntimos, cuja realização persigo ao longo da vida. É a voz que ordena para posse, para conquista. Basta fazer **brinquedos com as palavras**¹¹: inependendo. Independa! Conto. Conta! O imperativo feminino também brinca com o verbo inerte, egoísta, distanciado. É resposta abusada e corajosa. Voto. Vota! Choro. Chora! Subverto. Subverta! Inverto. Inverta! Faço. Faça! Chego. Chega! Chega! Chega! Chega! Chega! Como a voz dos artistas na Praça da República, em Belém, reivindicando, ao Poder Público, mudanças urgentes para o setor cultural no Estado¹².

Voo. Voa. Voa longe, voa alto. Não haveria voo, sem o feminino-ordem “voa!”. Ouça. Minha voz de mulher ordena que eu voe, abuse, aja, conquiste. Independência. Enquanto isso, vou descobrindo outras vozes imperativas e desejos. Desejo. Feminino: deseja. Os desejos que se realizam na vivência do feminino brotam por meio de pisaduras sobre a Amazônia, o território onde fui buscar sonhos, reinos e desejos imperativos de mulher. Que desejos?

Amazônia, de muitos rios e tantas outras travessias. E por falar em rio, é nele que descubro o verbo de ordem que eu tanto amo e persigo. Rio, masculino. Feminino: ria! Quaquaquaquaquá, ria! Ria, leitor! E assim vai entender o que fazem as mulheres desta pesquisa. Através desse imperativo, presente em seus fazeres de palhaças, elas atravessam a forma de ser mulher ensinada à mamãe, um padrão feminino comum, que ela aprendeu a contradizer, como o fazem as palhaças. Assim, este Bem-Te-Vi persegue as potências de ser mulher e palhaça, em pistas que encontro entre imperativos pessoais presentes nos relatos femininos desta pesquisa, suas estratégias de subversão.

Subverter:

“Historicizar a política da verdade em um campo de dispersão; de difusão, consumo e apropriação de saberes. [...]. Não modelar a vontade dos outros; [...]. Romper com as

¹¹ “A gente inventou um truque para fabricar brinquedos com as palavras. O truque era só virar bocó. Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...” (BARROS, 1996, p.11).

¹² O movimento Chega! é uma iniciativa da classe artística teatral da cidade de Belém, que vem se mobilizando e propondo atos públicos regados a muita arte, em crítica direta à atual política cultural praticada no Estado do Pará. Para saber mais, acessar: www.facebook.com/movimentocheга.

hierarquias; [...]. Livrar-se das bandeiras” (LEMOS; SILVA; SANTOS, 2012, p.223). Os femininos imperativos, aqui, não resultam de bandeira político-partidária e tentam desviar, de igual modo, de engessamentos. Na tentativa de denunciar estereótipos para a mulher, não quer criar outros. O que importa é a abertura em multiplicidade com todas as vidas possíveis de se viver enquanto mulher, palhaça. Formas do desejo.

Desejo, libido, tesão. Vontade de sentir prazer, energia que procura o prazer. Prazer de ser mulher, à sua maneira. Ponto. Mulher não como antítese do homem. Simplesmente forma feminina, muitas formas. E um prazer quase sexual de o ser. Ou retira-se o “quase”. Muito prazer, sou mulher. E palhaça.

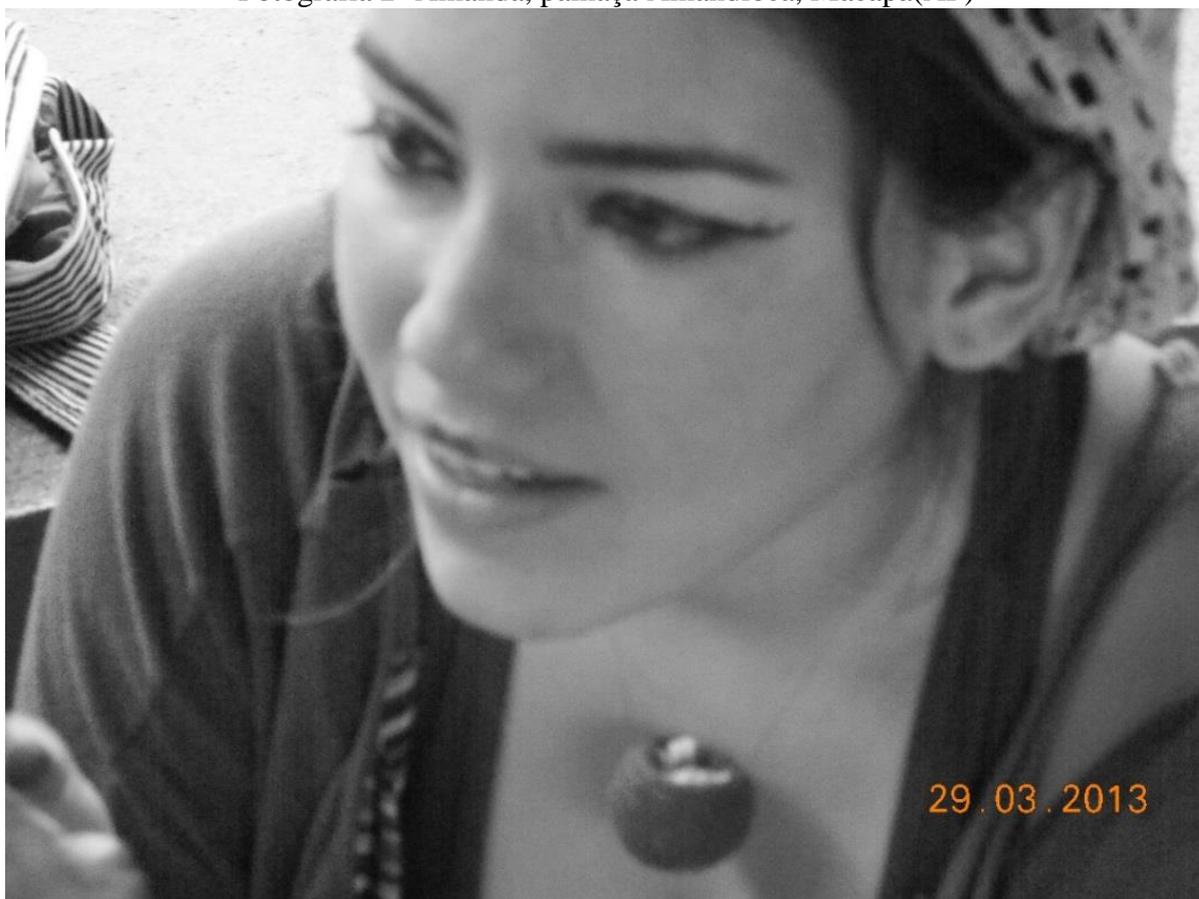
Já não precisamos mais de um gênero que nos seja tábua de salvação, presa entre os dentes raivosos, espumantes, vítimas esbravejando contra o oposto, adversário. É o que denuncia Suely Rolnik (1996), na atitude comum de movimentos sociais de reivindicação de direitos. Gênero, nesta pesquisa, é uma questão de desejo. Enquanto as roupas nos cobrem, nossa nudez permanece escondida. Como é prazeroso ver o nu, como gera vontade de sentir prazer. O feminino, oprimido, sempre oposto ao masculino, opressor, é roupa, representação visível. No plano invisível, contudo, somos uma série de mundos em nós mesmos, nudezas que despertam e se mostram por puro desejo. As diferenças seguem seu processo de produção contínuo, infinito, que nada tem a ver com oposições homem-mulher.

Amanda do Lago, a palhaça Amandioca, de Macapá (AP), tira as roupas. “*É a mesma coisa que na vida também, eu não diferencio uma pessoa pelo fato de ser homem ou mulher*”. Eu perguntava pelo gênero da palhaça. Ela brincava com os malabares, no picadeiro do Circo Roda Ciranda, que tão bem conhece. Levantou os olhos claros para mim e explicou: ela, a atriz, não trata as pessoas de forma desigual por ser homem ou mulher, o que torna a palhaça também um ser indiferente a essas marcações. Nariz vermelho de tricô, preenchido com papel (que ela mesma fez), segue pendurado em seu pescoço, enquanto Amanda anula as oposições e inventa, artesanalmente, um jeito de tratar as pessoas conforme a própria relação estabelece. Nada pronto.

Amanda deixa-me confusa. Estranho. Parei e observei. Deparei-me com seu nariz de tricô feito a mão, pendurado no pescoço. Foi somente depois de refletir sobre ele que reconheci em Amandioca a postura por meio da qual desejava olhar para o feminino da palhaça. Demarcar oposições, guerra dos gêneros, passou a significar passar para o outro lado e perpetuá-lo: o lado do antigo e contínuo esforço por delimitar o lugar do homem e da mulher, separadamente,

tratando-nos em desigualdade e criando, portanto, posições e oportunidades sociais distintas. Amanda inventou um jeito artesanal, feito à mão, de evitar isso. Os espaços rigidamente femininos e masculinos, subvertidos por Amanda, tendem a diminuir nossa vivacidade. São condições mortas e estanques, que não representam nossos anseios existenciais.

Fotografia 2- Amanda, palhaça Amandioca, Macapá(AP)



Fonte: Andréa Flores, 2013.

[...]. Conclusão: se quisermos evitar que a guerra politicamente correta dos e pelos gêneros se transforme numa guerra politicamente nefasta para a vida, será preciso travar simultaneamente uma guerra contra a redução das subjetividades a gêneros, a favor da vida e suas misturas. (ROLNIK, 1996, p. 4).

Concordo com Suely Rolnik (1996): a perpetuação dos gêneros é uma tentativa de defendermo-nos dos processos de mistura, mestiçagem, tão presentes em todos os tempos históricos e exacerbados na atualidade. É preciso deslocar-se da lógica da representação, do visível, para aquela das multiplicidades e devires, onde habita Amandioca. Perpetuação da vida, ao invés da perpetuação dos gêneros, artesanalmente desfeita. Eu digo: onde corpos se olham,

livres das roupas. Desejam-se, tocam-se, entrelaçam-se e geram prazer. Eles se reconhecem diferentes, mas, tão emaranhados, já não percebem a barreira entre si.

Ambos devêm. Devir-mulher.

nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. Não queremos dizer que tal criação seja o apanágio do homem, mas, ao contrário, que a mulher como entidade molar tem que devir-mulher, para que o homem também se torne mulher ou possa tornar-se. É certamente indispensável que as mulheres levem a cabo uma política molar, em função de uma conquista que elas operam de seu próprio organismo, de sua própria história, de sua própria subjetividade: "Nós, enquanto mulheres..." aparece então como sujeito de enunciação (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.59).

Fazer comunhão consigo, não comparação¹³. Descobrir a mulher molecular, por detrás da histórica subjetividade pré-construída para o feminino. Um olhar sobre si, desfazendo a forma feminina, por meio da emissão de partículas que nos digam: "eu, enquanto mulher". Buscar, a todo momento, o desejo, o prazer que está em si mesma. Singularidade que guarda, a meu ver, muito mais possibilidades de provocar rupturas, que o discurso sobre as aparências. Para que, afinal? Para saber falar do feminino e do que nos cerca, desde outros gêneros possíveis, passando pelas mazelas e lutas sociais, até chegar à arte e na arte da palhaçaria.

"*As palhaças vão dominar o mundo!*", anuncia Rosana Coral, palhaça Bromélia, de Belém (PA). Ah, eu concordo. O que percebo no feminino é "uma potência contra a lei, um interior da terra que se opõe às leis da superfície" (DELEUZE, 2006, p.26). Na superfície estão as oposições. No interior, invisível, território movente, que acolhe as diferenças emergentes e traça novos territórios, sua própria cartografia (ROLNIK, 1996). A potência é essa interioridade em devir do feminino, no singular, situado na repetição de todos os femininos viventes; e que encontra, na repetição, a diferença em ser mulher, potência em si mesma, em comunhão consigo. Um dia vamos dominar o mundo. Aguardem.

¹³ "Eu tinha mais comunhão com as coisas que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore" (BARROS, 2003, s/p).

Rosana, aliás, tem muitos motivos para crer nisso.

Fotografia 3- Rosana Coral, palhaça Bromélia, do grupo Palhaços Trovadores, Belém (PA)



Fonte: Agis Junior, 2013.

“Sou palhaça, mas assim, eu ainda tenho muita coisa pra aprender, na realidade, porque eu não me acho uma pessoa engraçada... Eu não me acho... Não me acho engraçada, me acho séria, eu sou séria, muito séria. Eu ainda sou tímida, já mudei, preciso melhorar, mas eu já mudei muito, porque antes eu não tava falando assim, nunca, tu não ias conseguir isso de mim, eu nem viria na verdade, pra falar pelo menos alguma coisa. E quem me conhece já há muito tempo sabe disso. Agora quem me conheceu depois não acredita quando eu digo que eu sou tímida, que eu era muda. Ninguém acredita. Porque realmente essa minha experiência de ser palhaça me transformou, na realidade. Eu nunca esqueço que teve um dia que nós estávamos apresentando um espetáculo no aeroporto, e quando nós terminamos, nós terminamos de fazer na frente duma livraria, nós tínhamos que mudar nossa roupa. E aí eu... quando eu me vi, eu tava numa escada rolante do aeroporto, toda vestida de palhaça, indo mudar a roupa. Mas até então ninguém sabia que eu estava no espetáculo. Acho que eu e mais alguém, não me lembro agora quem era. Aí eu me virei pra essa pessoa, disse, ‘nossa, onde

que eu ia imaginar que eu ia tá vestida de palhaça, no aeroporto, subindo uma escada rolante?’. Isso é uma das coisas. Fora todas as outras que a gente faz, né? Então é incrível...

Por exemplo, quando eu vejo alguma cena, principalmente do Hipocondríaco¹⁴ e do Mão de Vaca¹⁵, que são espetáculos que têm texto e que eu sofro muito com texto, né? Porque eu acho que pelo meu nervosismo, pela minha timidez e por eu ser exigente comigo, essa história de não errar e de não sei o quê... eu estudo muito. Então, quando eu pego o texto eu me mato estudando, eu estudo, eu repito, eu fico estudando o tempo inteiro. Só que isso, eu sofro muito, porque tem a estreia do espetáculo, né? E na estreia do espetáculo eu fico muito ruim, eu sinto falta de ar, eu sinto tudo. E depois que eu vou assistir, que eu assisto, que eu me vejo fazendo aquilo tudo, na realidade eu não acredito muito. Digo: nossa, como eu tive coragem de ir pra plateia e sentar no colo daquela pessoa, quando eu falo que ‘o meu maridinho tá me chamando’? Uma cena do Hipocondríaco, um exemplo, né? Então, é interessante isso. Porque a Bromélia realmente, né?...Eu aprendi muita coisa com a Bromélia. Aprendo até hoje, né? E tem coisas que hoje eu não teria coragem de fazer, assim, eu, com a cara sem maquiagem, sem nariz. Mas eu tenho certeza que com nariz eu faço, tranquilo. Tenho um medinho, né? Dá aquela falta de ar, principalmente se tiver muito texto, aí que eu tremo mesmo. Mas eu vou e faço, né? Tem que fazer... É a única coisa que eu sei fazer, mais ou menos, é ser palhaça, mais ou menos”.

Rosana encontra, em Bromélia, sua potência feminina ao extremo. Sempre tímida no dia-a-dia, a atriz descobriu-se capaz, em muitos aspectos, a partir da descoberta de Bromélia, que a levou a experiências impensáveis para Rosana sem o nariz vermelho, os cabelos presos ao alto, as roupas coloridas e o olhar sedutor. Em Bromélia, ela se realiza completamente enquanto mulher, escancara sua feminilidade, que tem, na comicidade sua força maior. A timidez cai como roupa, e a atriz desnuda-se em uma mulher que tudo pode, capaz de seduzir e enfrentar seus medos.

É também por meio da palhaçaria que a técnica de enfermagem e palhaça Keyla Moreira, de Macapá (AP), brinca com o preconceito que vê na sociedade direcionado a pessoas gordas:

¹⁴ “O Hipocondríaco” é um espetáculo dos Palhaços Trovadores, baseado na obra “O Doente Imaginário”, de Molière. Bromélia encena a interesseira personagem Beline, atual esposa de Argan, o personagem central. Durante o espetáculo dos Trovadores, Bromélia sai pela plateia sentando-se no colo de vários homens, debaixo dos olhos de Argan, interpretado por Marcelo Villela, que, entretanto, não vê a traição da esposa.

¹⁵ “O Mão de Vaca” é outro espetáculo baseado na obra de Molière, “O Avarento”.

Fotografia 4- Keyla Moreira, palhaça Perueta, da Cia. Cangapé, Macapá (AP).



Fonte: Andréa Flores, 2013.

“Desde os 14 anos eu faço teatro. Só que, assim, sempre foram personagens, diferentes [...] eu nunca tive essa oportunidade, assim, né? De colocar um personagem em todos os trabalhos que eu fiz, sempre eram os personagens diferentes. Só que, de uns tempos pra cá, vamos dizer, que de uns sete anos pra cá, essa minha personagem, essa minha palhacinha, ela tá bem firme. Começou como Maria, aí ficou Maroca, só que agora eu tô querendo encaixar na cabeça do povo (risos) que ela é a Perueta. [...] Ela é uma bailarina muito fofa, ela é uma palhaça que queria ser bailarina, mas, por ser muito fofinha, né? Os outros discriminam e tal”. Keyla sonha com um espetáculo onde deverá encenar uma bailarina que sofre preconceito por ser gordinha, e que ela fará como palhaça, atendendo a sua vontade de encenar a história de Perueta e de se realizar enquanto pessoa.

Como enganou-se Georges Minois (2003)! Como ia tão brilhante, em sua história do riso, até acreditar que mulheres não podem fazer rir a menos que abandonem sua feminilidade. Ao concordar com o postulado do filósofo belga, Eugène Dupréel, ignora o que nós, mulheres,

fazemos há tanto tempo e que grita em Rosana e em Keyla. Sim, riso é coisa de mulher. É nossa potência feminina que lhe dá sentido. E vice versa.

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

A história está repleta de mulheres cômicas, inclusive bufas, mas sobre isso falamos depois. O certo é que essas mulheres jamais perderam a feminilidade, suas feminilidades, que certamente não estão restritas a uma característica tão restrita, como o charme, para designar todo um modo de viver. Aliás, eu penso que a dificuldade em fazer uma escrita sobre gênero está justamente na capacidade de tratar das diversas formas de ser mulher, sem nos diminuir, formatar, alcançando nossa pluralidade e graça. Dizendo de outro modo, não há nada demais em perder o charme. Somos um monte de outras coisas, um universo de composições pessoais ainda nos restarão. Mesmo assim, é possível ir ainda mais além: se mudarmos o referencial tomado para compreender o que é charme, a palhaçaria pode ser um instrumento que o engrandece na vida de uma mulher. A cômica é quem deve dizer, a si mesma, o que constitui seu charme e se deseja mantê-lo.

O que é, afinal, o feminino, nestes assuntos de palhaçaria? Há muitas vozes nesta pesquisa, algumas falam diretamente sobre sua condição de mulher. Outras, não. Apenas vivem e, em vida, também constroem discursos a seu respeito. Em um primeiro voo, ofereço ao leitor comunhão com algumas de suas ideias, em fala transcrita e em vida, deixando a elas a difícil tarefa de responder: o que é a potência feminina? Que cada mulher tenha a liberdade de falar sobre si.

Patrícia Zulu, palhaça Lilica, de Belém (PA), oferece uma definição bastante simples. Homens e mulheres são diferentes a nível dos órgãos sexuais. Ponto. *“Acho que o feminino é essa coisa do gênero mesmo, que todo mundo coloca, né? Da menina é menina, mesmo, né? Menino é menino. Desse jeito que eu penso, do gênero mesmo, sexo masculino, sexo feminino...É gênero ou sexo? Do sexo mesmo, não da relação. [...]Eu penso dessa forma, da relação do sexo mesmo, da genitália, essas coisas, que eu penso, sabe?”*

Gostaria de esclarecer, de imediato, a diferenciação que há entre os termos “sexo” e “gênero”, antes de seguir adiante, já que a palhaça os acionou em sua fala. A discussão é antiga. Escolhi a explicação de Joana Maria Pedro (2005, p.78), em seus escritos sobre o uso de historiadores e historiadoras a respeito da categoria gênero, por sintetizar o que interessa para esta escrita, nessa questão. Escreve ela:

Em português, como na maioria das línguas, todos os seres animados e inanimados têm gênero. Entretanto, somente alguns seres vivos têm sexo. Nem todas as espécies se reproduzem de forma sexuada; mesmo assim, as palavras que as designam, na nossa língua, lhes atribuem um gênero. E era justamente pelo fato de que as palavras na maioria das línguas têm gênero, mas não têm sexo, que os movimentos feministas e de mulheres, nos anos oitenta, passaram a usar esta palavra “gênero” no lugar de “sexo”. Buscavam, desta forma, reforçar a ideia de que as diferenças que se constatavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do “sexo” como questão biológica, mas sim eram definidos pelo “gênero” e, portanto, ligadas à cultura. O uso da palavra “gênero”, como já dissemos, tem uma história que é tributária de movimentos sociais de mulheres, feministas, gays e lésbicas. Tem uma trajetória que acompanha a luta por direitos civis, direitos humanos, enfim, igualdade e respeito.

O uso do termo gênero demarca, assim, as lutas pela não biologização das diferenças entre homens e mulheres, abrindo caminho para a possibilidade de uma diversidade de gêneros, contra a limitada dualidade dos sexos. Além disso, tenta desmontar papéis claramente sociais, tidos como naturais, tanto para homens, quanto para mulheres, no leque de discussões sobre estigmatização, direitos e conquistas de espaços sociais.

No caso de Patrícia Zulu, embora use a palavra “gênero”, logo esclarece que está se referindo, na verdade, ao sexo, às genitálias. A única diferença que ela vê entre homens e mulheres, no universo da palhaçaria, diz respeito a nossa forma exterior, nosso sexo. Seu olhar é como de criança, o primeiro que desenvolvemos: nascemos diferentes, entre pênis e vaginas, o que resumiria nossas diferenças, em princípio. Nada referente a relações sociais, direitos, gênero.

Aqui cabe um aviso, para evitar crucificações: Patrícia respondia a uma questão minha sobre como ela percebia o feminino de sua palhaça, que resolvi fazer-lhe no meio de nossa conversa. É, portanto, uma resposta específica ao campo de nossa arte. Zulu não fazia uma profunda análise do feminino na sociedade, nem se refere a lutas por direitos. A pergunta não era sobre isso. Ela afirma que, em sua arte de palhaçaria, compreende o feminino enquanto sexo. Ter vagina é o que sobressai, para a atriz. De resto, outros aspectos de sua experiência

parecem importar mais que qualquer digressão sobre ser mulher e palhaça. Nossa diferença não reside, para ela, em grandes questões de comportamento, preferências, concepções de mundo. Zulu coloca-nos, homens e mulheres, no mesmo patamar de humanos, diferentes apenas por alguns detalhes de nossos corpos, únicos elementos que, de fato, sobressaem quando uma mulher ou um homem entra em cena clownesca.

Como sempre, o universo da palhaçaria é o avesso da sociedade. Se a fala de Zulu estivesse fora de contexto, seria um absurdo, frente às antigas discussões de movimentos sociais e tudo o que preconizamos, hoje, enquanto garantia de direitos de gênero. Se homens e mulheres diferenciam-se somente pelo aspecto externo, a genitália, para que criar leis que combatam a violência contra a mulher, por exemplo? Eu mesma não vivencio meu feminino clownesco dessa forma. No que se refere à forma peculiar da atriz vivenciar sua arte, entretanto, o absurdo para a sociedade pode fazer sentido. O feminino restrito a seu sexo e, portanto, igual ao homem em todos os outros aspectos, desmonta o argumento de Minois (2003). Não há motivos para acreditar que, por portar uma vagina, uma mulher não pode provocar o riso.

Além disso, vejamos o que deflagra uma vagina. Não, isto não é palhaçada. A discussão parece boba (e é), mas o que não é bobagem, partindo de uma palhaça? A vagina-órgão lembra-me os sangramentos mensais que nos acometem. Lembra a gestação e o parto, cada vez mais distante da vagina, neste mundo tão acostumado às crianças cesarianas. Lembra o sexo, a condição especial para chegar ao máximo prazer, tão diferente do que vivem os homens. Já dizia Franca Rame (FO; RAME, 2004): somente as mulheres têm orgasmo, os homens sentem prazer. Discutam se quiserem, eu concordo. A vagina também remete à ingestão diária de hormônios, para evitar gestações, alguns evitam até mesmo os sangramentos, comportamento que determina nossa condição contemporânea e é moldado a partir dela. Não podíamos continuar gerando filhos indefinidamente. Nem sempre temos tempo na rotina diária para sangrar. E por aí vai.

Cito apenas algumas “lembranças vaginescas” imediatas. Até os nomes usados para designar o órgão são muitos, que dirá os sentidos evocados. O nome de minha palhaça, Bilazinha da Mamãe, por exemplo, vem de um desses nomes. É a primeira vez que resolvo contar como surgiu, tamanha a vergonha. Lá vai. Ocorre que minha mãe ensinou-me, desde sempre, a usar a palavra “bilá”, para referir-me à vagina. Perguntava coisas, como: “Já lavou a bilá?”. No colégio, então, sempre que eu precisava falar a respeito de meus órgãos genitais, vinha o termo. E todos riam de mim. Com o tempo, constrangida, passei a usar palavras que

ouvia mais comumente, sob protestos de mamãe. Quando nasceu minha palhaça, na disciplina no Curso Técnico de Formação em Ator da ETDUFPA, com Marton Maués, ele já conhecia essa história. Acusava-me de ser mimada, porque durante os anos de Escola, mamãe comparecia a todos os espetáculos e cenas breves que eu fazia, abertas ao público. Aconteceu que em uma fatídica aula de clown, eu, lá na frente, de nariz vermelho, dizia não saber qual era meu nome, em resposta à pergunta que ele me fez. Foi quando me olhou e disse: “Toda mimadinha. Sua Bilazinha da Mamãe”. O riso foi geral e meu rosto esquentou de vergonha.

Talvez a referência à genitália tenha sido interessante. Mariana Junqueira (2012), que escreve uma ousada dissertação a respeito da mulher palhaça - e endossa o rol das abusadas que aspiram a mestres no assunto, já havia notado o quanto nosso corpo pode ser importante caminho para descoberta de uma comicidade tipicamente feminina. Entre seios e vaginas, estamos diante de aspectos que, de fato, nos são exclusivos. Nesse quesito, portanto, Patrícia Zulu parece evocar uma compreensão sobre o feminino que pode ser elementar para o riso da palhaça, centrado no sexo, não no gênero. Ou seja, na bilá.

“Da mulher eu não tenho uma definição... Eu acho que é isso, homem e mulher são diferentes sempre, não tem como ser diferente”, diz Juliana Balsalobre, palhaça Bifi, da dupla de palhaças Las Cabaças, atuante em Alter-do-Chão, Santarém (PA). Diferença de sexo, um fenótipo que nos diz, de imediato, modos diversos de ser. Mais do que isso, porém, no ser feminino, para Juliana, sobressaem sensibilidade e leveza, a despeito da cena em que atua a palhaça, o tema trabalhado ou o figurino. Como um cheiro. Mulher cheira a suavidade, sempre. Aqui, outras nuances são acrescentadas:

“Acho que cada palhaça também traz algo diferente, né? Revela. Acho que as palhaças têm uma coisa que é um diferencial, que acho que é uma sensibilidade, tem uma leveza que eu acho que eu consigo ver, assim. Mesmo que seja uma palhaça mais... (ela franze a testa e faz gestos fortes). Parece que tem uma feminilidade, tem uma leveza, e que isso de alguma forma já é a própria quebra, né? Por mais que eu possa tá super brava, lutando boxe, mas eu sou, sou uma mulher. Então isso já é a própria quebra às vezes pro palhaço, né? E eu acho que tem, sim... É diferente você ver um palhaço homem, de uma palhaça mulher. Não tem... Lógico que é diferente. Acho que é diferente nessa suavidade, assim, na leveza, uma coisa que é do feminino, assim”. Ela cita cenas do filme *La Strada*¹⁶, de Federico Fellini, em especial

¹⁶ LA STRADA . Direção: Federico Fellini. [S.l.]: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954.

a personagem Gelsomina, interpretada por Giulietta Masina. *“Ela também não usa o feminino, ela tá meio com uma calça, suspensório, uma coisa mais masculina, mas ela é super feminina, né? Ela é super delicada, mesmo ela fazendo ali, aquele... Ela é feminina, ela é mulher... Não tem jeito... Acho que isso não tem... O lance assim é como que ela faz, como que é o trabalho dela, como que são os números que ela faz, qual o repertório dela... Acho que é mais por aí”*.

Mais adiante, partilho mais a respeito da pouca importância que a sensibilidade associada ao feminino tem para a cena clownesca, na opinião de Juliana, como já ficou claro no final dessa última fala. De qualquer forma, haveria, entre nós, mulheres, leveza em tudo o que fazemos; e aproximar-se do feminino, conforme acredita a palhaça, é assumir a delicadeza dos atos. Quando aparentemente afastamo-nos dessa característica - a mulher brava, a lutadora de boxe, a mulher de calças e suspensório - , ainda assim ela nos sobressai, identificando um gênero específico.

Fotografia 5- Las Cabaças, em cena na comunidade de Ponta de Pedras, Santarém (PA).



Fonte: Andréa Flores, Setembro/2013.

O que dizer, então, da atitude de Quinan, palhaça de Marina Quinan, parceira de Juliana, na dupla Las Cabaças, quando lhe bate com um pedaço de pau na cabeça? Estávamos ainda na comunidade de Ponta de Pedras, pertencente ao município de Santarém (PA), depois de algumas horas em cena em uma escola, onde acontecia uma ação de saúde da prefeitura.

Quinan supostamente pegou no sono e Bifi a conduziu de volta ao carro, avisando a multidão de crianças que as seguiam para não acordar a palhaça, pois algo terrível aconteceria. Quinan já havia acordado no caminho e quase tido uma crise estérica. Voltou a dormir depois que Bifi conseguiu acalmá-la. Colocou-a dentro do carro e fechou a porta, fazendo um leve barulho. As crianças tentavam ficar caladas para não acordar Quinan, prendendo o riso. Não houve jeito. Com o barulho, a palhaça acordou e o pau que tinha nas mãos serviu para uma pancada em Bifi. Mulheres são sensíveis e delicadas. São?

Na verdade, os atributos conferidos por Juliana não precisam ser levados ao pé da letra. Não remetem, necessariamente, à imagem clichê: uso de saias, roupas cor de rosa, personalidade calma e tranquila o tempo todo ou afastamento de atividades que envolvam força física. Talvez nem saibamos ao certo o que é sensibilidade feminina, se de fato existe, de tão associada que está a alguns estereótipos, que excluem, por exemplo, gestos fortes ou uso de roupas “muito masculinas”, e insistam em perfazer um padrão naturalizado e de menos valia feminina.

Se for assim, algumas de nós até seguem o padrão a maior parte do tempo. Outras, nem tanto. Algumas, em nada se assemelham a ele. Sugiro, então, seguir a lição de Juliana, para quem fizer sentido falar em leveza feminina, é claro, e considerar leve quem não tem peso sobre si, determinando e moldando um comportamento aceitável. Leve como ser palhaça. Leve como quem voa, ainda que, quem sabe, pesando muitos quilos a mais, ou sem asas, sem batom, sem penas, mãos pesadas, de calças, de saia, gritando ou falando baixo, palavras suaves ou torpes, quieta ou batendo na cabeça da parceira. Inserir leveza em meu dicionário dessa forma. E, se bem conheci as deliciosas vanguardas de Juliana nos poucos dias em que estivemos juntas, expressas em seu modo de viver e fazer palhaçaria, acho pouco provável que ela discorde.

Em Rio Branco (AC), Carol Di Deus, palhaça Cinira, ofereceu-me outra visão sobre o feminino. Foi enquanto relatava-me um antigo projeto de cena, baseado na história do rádio. Apesar de centrado nesse assunto, ela buscou trabalhar com temas que classifica como relativos ao universo feminino, conforme aprofundava sua preocupação específica com a palhaçaria feita por mulheres, em um grupo encabeçado por Adelvane Néia¹⁷ - com quem se reuniam algumas interessadas, uma vez por mês, em Campinas (SP), para discutir e investigar o feminino da palhaça. Conta a palhaça:

¹⁷ Adelvane Neia é diretora e palhaça de grande importância no cenário da palhaçaria feita por mulheres atualmente. Desenvolve anualmente uma oficina somente para palhaças, onde busca acessar o cômico feminino.

“A gente, a mulher, tá sempre buscando algo, né? De sonho, de... O homem, ele é mais realista, ele é mais pé no chão, ele é mais... E a mulher, ela é sempre sonhadora. Então, nesse desenvolver desse roteiro, ele falava disso, da busca, do sonho, da solidão também, né? Então eram temas que eu comecei a perceber que, por mais... que sempre ‘tavam nos números das mulheres que eu assistia... Por mais que tivesse o jogo do palhaço, ela sempre falava do feminino, do batom, da inveja, daquela que quer, né? Ser mais bonita que a outra... Então, tinham temas ali que cê sempre percebia, nos números, né? Então, é a beleza, o se arrumar, é o tá impecável, né?... E ao mesmo tempo aquele lado humano, sonhador, de se descabelar, de ir até o fundo das coisas. [...]Porque eu falava: que tema que eu vou abordar? Que é que eu vou colocar, sobre o que eu vou falar? Vou falar sobre a vida, né? Que é o que o palhaço fala, né? Que o palhaço faz pra poder fazer chegar, né? Então... Mas como que a mulher chega a esse riso?... Falando da mulher! Do universo feminino, dessa coisa, da picuinha, mulher faz picuinha, mulher... se descabela, se precisar vai lá, pega no cabelo da outra, se desarruma, se desmonta”.

O feminino que Carol reconhece como seu está imbuído no estado de sonho, busca, solidão. Incompletude, talvez, ou desejo pulsante, que prefiro. Ela acredita na mulher sonhadora, em contraste com o homem “pé no chão”, estabelecendo uma definição por comparação, que, para ela, faz sentido. E passa a elencar alguns comportamentos presentes nos números de mulheres palhaças e que seriam tipicamente femininos: “picuinha”, “inveja”, “intriga”, “beleza”, “arrumar-se”, envolver-se em brigas pelo que deseja, onde, se necessário, perde a pose, “pega no cabelo da outra”, coisas do tipo.

Confesso, leitor, que foi um choque para mim ouvir essas compreensões para a mulher no decorrer da pesquisa. Em primeiro lugar, prefiro evitar oposições com o masculino, por acreditar que elas jamais nos definem por completo, nem a nós, nem a eles. Segundo, por ouvir associações tão midiaticamente comuns para mulheres, que tradicionalmente ocupamo-nos de beleza, criamos mais intrigas entre nós que os homens, brigamos puxando cabelos e nos arranhando, coisas assim. Foi, então, que me peguei rindo dessas coisas. Imaginei a cena de Carolina, que me pareceu tão calma, distinta e agradável, vestindo Cinira, com “*uma roupa curta, grudada no corpo, uma saia com frufuru*”, como ela mesma descreve o figurino da palhaça, saindo aos tapas e puxões com uma palhaça, depois de crises de inveja para saber quem era a mais bonita; e cenas em que ambas estariam sonhadoras, desejantes de algo. Gostaria de

ter visto a cena, acho sinceramente que seria muito boa, um tanto debochada e, ao mesmo tempo, sincera, expressando o que a atriz aprendeu como feminino e que a palhaça torna risível.

Mulheres podem ocupar-se da beleza, sentir inveja, criar intrigas. Sim, claro. Coisas da vida, de ser humano. Ou agora será proibido puxar o cabelo de nossos opositores numa briga? É uma brincadeira, leitor, acionada para dizer dos muitos modos disponíveis de ser. Que seja permitido ser mulher também por essa via e não tornemos a definição de nossa condição como outra regra a ser seguida, embevecidas pelo amargo estereótipo. Tudo pode virar riso no final, e então a tarefa estará cumprida e qualquer estigma tornado cômico. “O riso permite que o espírito alce voo sobre si mesmo”, ensina Jorge Larrosa (2000, p.181).

Selma Bustamante, palhaça Candura, de Manaus (AM), também fez-me rir e ficar boquiaberta com suas ponderações sobre o feminino, por vezes também em oposições ao homem. Ela é a mais experiente mulher desta pesquisa, com cinquenta e sete anos quando nos encontramos. Em meio a sua fala, insere concepções e lições para mulheres, e ainda realça como se sobressai na vida em sua condição de senhora. Ouçam.

“Eu acho que a temática da palhaça mulher, ela é um pouco diferente da do homem, porque a mulher é diferente do homem, graças a Deus, porque se as pessoas querem ser iguais elas não mudam. O barato é a diferença, o barato é você ser respeitado como você é, não você ser igual, né? E a palhaça mulher, eu acho que a temática dela é outra. Eu mexo com vestido de noiva, eu mexo com sonho de casar... nesse espetáculo (refere-se a seu solo, ‘Se essa rua fosse minha’). E eu acho que é o sonho de toda menina, por mais que ela esteja dando pra todo mundo, ficando com todo mundo, com quinze anos de idade o sonho dela entra nessa coisa do casamento, entra no príncipe encantado. [...]. Porque a menina, ela é diferente do menino na adolescência. Por mais que ela seja maluquinha e tudo, o cara, quando ele tá na adolescência, o que é que ele vê? Peito e bunda, não é isso? O menino, peito e bunda, peito e bunda... Não sabe nem o nome da menina, nem a cara. Pergunta, qual que é o olho dela? Num vi, só vi a bunda, ela é gostosa. Aí ele vai nisso, ele... Tem o lado, eu acho, da educação e tem o lado que é uma coisa animal também. O sexo tem a ver com o nosso lado mais animal. E se você for ver, é o que eu falo pras meninas. Minha querida, vejam a gata. O que é que ela faz? Ela solta o cheiro. Ela deixa os gatos se matarem, ela não tá nem aí, eles que briguem. Quem for mais forte fica com ela, que é o que ela precisa, pra gata, pros gatinhos dela. Mulher já é outra coisa, mas o homem é caçador. Mesmo o homem todo liberal, a mulher toda liberal, se a mulher for esperta ela faz o jogo de que ela que quer, ela que resolve quem vai ser e tudo, mas quem

ganha é ele. Cê tá entendendo o que eu digo? Ele tem esse ponto final, 'eu ganhei'. Aí ele começa a se preocupar, começa a se envolver com aquilo que ele ganhou. Se ele é ganho, ele já... (ela faz expressão de desprezo). Que é uma coisa que parece moralista, entre aspas, mas eu não tô falando no sentido do moralismo pra o mundo, eu tô falando no moralismo pra minha felicidade.

“Porque eu posso querer um cara só pra uma noite, imagina, eu sou da década de 70. A gente ia na festa, saía com um cara, trepava... Mas havia o afetivo envolvido, havia o jogo do amor, que não é amoor, mas o jogo do sexo, o jogo havia. O cara te convida, você vai, aí, não sei o que... Existe um jogo. E quando se perde esse jogo, quem perde é a mulher, porque ela fica se sentindo roubada. Ou acontece o que acontece muito, né? Que ela tem os filhos, mas ela não tem o cara, não tem o afeto, não tem a ligação. O cara, não. Pra ele é qualquer coisa, não existe ligação. Eu acho que é muito importante esse jogo. E eu acho que as palhaças que eu conheço, a maioria delas, os quadros que elas fazem, elas envolvem a questão feminina. A questão do ganhar, a questão do namoro, a questão do amor, a questão de... mil coisas, mil maneiras. [...] Mas eu acho que esse jogo da sedução ele é interessante. Nessa peça eu nem uso isso (refere-se novamente ao Se essa rua fosse minha), mas eu fazia uma cena em cima do banco, eu subia em cima do banco, e aí quando eu via eu não conseguia descer do banco, eu ficava em cima do banco presa. Daí eu olhava, né? Eu olhava assim pro público, havia um jogo de sedução. Porque quem tinha que me tirar de cima daquele banco eram os homens do público, eles que tinham força pra vir me carregar. Ou eram as criancinhas que vinham. [...] Aí vinham os caras, me carregavam, aí tinha vezes que eu falava assim, olhava e falava assim, praquele bem fortão: vem (passa a mão esquerda no bíceps direito), 'ele é forte, vem', daí o cara vinha. Tinha um jogo, que não era o jogo da sedução barata, do sabonete, mas é um jogo do feminino com o masculino, porque o jogo, ele existe, senão ninguém trepa, ninguém faz filho. Se não houver jogo de sedução, não existe isso, entendeu? A gente, por mais que a gente seja racional, racional, racional, o sexo tem um lado animal, tem um lado do jogo que se cria, todos os bichinhos fazem jogo, por que que a gente não vai fazer? Passarinho faz jogo com passarinho, gatinha faz jogo com gatinho, cachorrinha faz jogo com cachorrinho, vaquinha faz jogo com boizinho, todo mundo faz jogo... Só a gente, a gente é tão superior (risos). Então, a gente não é, tem joguinho [...] O fato de ser do feminino, o feminino faz muita diferença, na forma de agir, na forma de pensar, na forma de se colocar.

“Olha, eu me sinto uma senhora. Hoje em dia eu sou uma senhora, tenho cinquenta e sete anos. Eu falo pras meninas: ‘olha, eu dou de dez a zero em qualquer menininha empinada, se eu precisar de alguma coisa de um homem’. Porque o homem pode não gostar de mulher, né? Ser gay, o homem pode não gostar do teu tipo, não sei o quê. Mas todo homem tem uma mulher mais velha no seu inconsciente. Todo homem tem. Ou é uma mãe, ou é uma tia, uma madrinha, tem uma pessoa mais velha que tá dentro dele, de uma maneira carinhosa. Aí é muito difícil eu falar assim: ‘ah, querido, mas não tem jeito?’. Fala: ‘tá bom, minha senhora, vamos resolver o seu problema. [...] A senhora, ela tem um poder meio mágico maior do que a mulher só. Porque a senhora já é uma mulher que ela já não tá jogando mais com o jogo da sedução, ela tá jogando com o jogo do afeto, ela já desperta o ponto do afeto no homem. Eu fui descobrir isso quando eu virei uma senhora. [...] A menina, ela pode ter a coisa do desejo, do ele querer ganhar, mas a senhora é uma coisa da proteção, do ônibus lá em Belém parar fora do ponto pra eu descer mais perto do lugar que eu ia, cê tá entendendo? Porque eu era uma senhora. Falei: ‘ai, tem que descer, ah, mas é longe?’. ‘Não, minha senhora, então desça aqui, que aqui é mais perto’. Parou, abriu a porta, eu desci. Uma senhora! Eu tenho uma força!”. Ela ri.

A mulher, aqui, aparece na figura da menina que sonha com o casamento e segue na idade adulta como ser que joga com o masculino, que seduz. Sedução que se dá mais pelo “soltar o cheiro”, ou seja, atrair de alguma forma, descobrir qual a forma necessária para alcançar o que desejamos. Arditosas, brincamos de deixar o rastro para os homens, o público que nos assiste, as pessoas que podem nos dar o que precisamos, despertando algo nelas. Por educação e também por instinto, seguimos nesse papel, distinto do masculino, que precisa, conforme ela, sentir-se no comando, vencedor. Mas ele não está. Em sua fala, vejo com muita clareza que a mulher seduz o mundo a seu bel prazer, concedendo apenas a impressão de ter sido escolhida, dominada, vencida.

Essa mulher está próxima da concepção do feminino como elemento perigoso, arditoso, do tempo das feiticeiras. Michele Perrot (1988) tem escritos a esse respeito. Embora tenha historicamente servido como pretexto para subjugar as mulheres, Selma associa a ideia ao nosso protagonismo no cotidiano. A espera pelo príncipe encantado e o desejo pelo casamento parecem ser motes para a menina desenvolver, ao longo de sua vida, engenhosas estratégias de jogo, das quais inclusive a palhaça se vale na cena. Na idade madura, a sabedoria atinge seu pico, seja pelo arsenal de formas de jogo já adquiridas no repertório da vida, seja

pela própria representação inconsciente que a senhora tem no imaginário masculino, a seu benefício.

Haveria mesmo algo de instintivo na relação entre feminino e masculino? Para Selma, há. Eu, um tanto avessa aos naturalismos, apenas respeito sua concepção. Também deixo para escritas feministas as possíveis críticas à espera pelo casamento e pelo príncipe encantado. Ainda falo um pouco sobre isso mais adiante. Para este momento, o feminino de Selma, por mais controverso que seja, ao menos à primeira vista, nos oferece outro olhar para a mulher, agora imponderada, da capacidade de virar o jogo a seu favor e em nome da sua felicidade, a despeito dos moralismos. Isso, devem concordar comigo, leitoras, realmente acredito que possuímos.

Ariane Feitoza, palhaça Cafuxa de Manaus (AM), compreende o feminino de maneira aproximada a Selma. O elemento da sedução também sobressai aqui. No caso desta palhaça, o que vemos é o enfoque na manifestação do desejo em relação ao sexo oposto. *“Ela é menina, eu consigo identificar, eu consigo sentir que ela é menina. Tanto que ela é um pouco enxerida... É nessas horas, na questão da sexualidade mesmo... Ela fala do cabelo, ela fala da roupa, quando ela vê uma mulher de vestido ela diz... Então, eu acho que tem. O homem, quando ela vê bonito, ela diz também. [...] A Cafuxa não tem sexualidade na questão do corporal, não tem, é fato. Eu fico um pouco corcunda com ela, ando com a perna um pouco aberta, então não tem[...] Mas, assim, na fala tem esse negócio, ela expressa na fala”*.

A atriz, então, lembra da postura da palhaça no espetáculo “Boxe Com Palhaçada”, no qual divide a cena com Jean Linhas e Idelson Mouta e que já foi premiado no I Festival Breves Cenas de Teatro, ocorrido em Manaus, em 2009. Em cena, os dois palhaços brigam pelo amor de Cafuxa, em um ringue de boxe. Para Ariane, o jogo que a palhaça faz no espetáculo junto aos pretendentes palhaços e com o público remete à sua feminilidade sedutora. *“Depende muito também quando a pessoa entra no teu jogo, palhaço é muito assim, né? Quando entra no teu jogo, eu subo no colo, fico assim”*.

Embora o feminino de Cafuxa não esteja na exposição do próprio corpo, sensualizado, ela demonstra perceber que esse é também aspecto do feminino, que ela ressalta quando opina a respeito de Candura. *“Porque a Candura mostra o corpo dela. Eu acho... Em cena, ela se toca, ela destaca o peito, ela destaca a bunda, ela... Coisa que homem na essência, no seu instinto, não tem... Mas a Candura tem um jeitinho de mostrar, de feminilidade, tem sim”*.

Fotografia 6- Ariane Feitoza, palhaça Cafuxa, em cena de Boxe Com Palhaçada, Manaus (AM).



Fonte: Arquivo pessoal de Ariane Feitoza, 2009.

A palhaça reconhece a mulher em Cafuxa por seu desejo para com o sexo oposto, mas também é capaz de perceber o feminino quando o corpo é realçado, demarcado, por Selma Bustamante. É a sexualidade que desponta aqui. Na brincadeira de Cafuxa com o público dentro do ringue de boxe, a atriz está expressando sua concepção de mulher, que manifesta o desejo sexual abertamente e, embora ela não o faça, admite que é possível acrescentar a capacidade de usar os atributos do próprio corpo, sensualizado, para tanto. Ela faz referência somente à relação da palhaça com o sexo masculino, provavelmente em virtude de sua orientação heterossexual. Entretanto, gostaria de discutir a sexualidade manifesta do feminino em si mesma, seja direcionada a homens, como a outras mulheres, salvaguardado o caro respeito à diversidade sexual feminina.

Mulher como ser sexuado, que não esconde seu desejo e o aciona, o transpira, quase por instinto, numa sexualidade que não está reprimida, nem proibida. Compreendo que estas

são as mulheres de que trata Ariane, já resultantes de concepções contemporâneas para o feminino, as quais são livres para manifestar-se diante do objeto de desejo, sem que isso signifique ser “fácil”, vulgar - ainda que estes estigmas ainda sejam comumente associados às que optam por esse modo de viver, como já denunciou Mariana Junqueira (2012).

Junqueira (2012) também discute o corpo feminino como produto, quando a suposta liberação social para a expressão de nossa sexualidade dá lugar à exposição de nosso corpo para fins comerciais, objetificando-o. Não é disso que trata a palhaça. Manifestar os desejos sexuais, inclusive por meio do corpo, está longe da banalização midiática. Trata-se, simplesmente, de liberdade para dizer e mostrar. Liberdade de viver. A mulher, na experiência de Ariane e Cafuxa, é, simplesmente, livre.

Todo ser livre necessita de múltiplas formas de expressão. A palhaçaria é, para o feminino, uma delas. No caso de Ângela Gomes, de Barcarena (PA), a necessidade era tanta, que somente foi atendida com o desenvolvimento de duas palhaças. Em Doendo e Lig-Lé, vemos duas-múltiplas faces de mulher. *“Com a Doendo não, eu uso tranquilamente, eu uso um macacão vermelho com a Doendo. E se for pra usar calça, correr, pular... ter essa mobilidade de poder correr, pular, saltar. A Lig-Lé é mais mocinha, então às vezes ela não quer usar calça, ela quer usar o vestido rodado. E se eu pudesse eu vestiria com a Lig-Lé só o vestido rodado mesmo, porque eu acho que é uma coisa que ficou também da minha infância, que eu gostava de usar jardineira pra ficar rodando. Eu rodava muito quando era pequena. Eu só usava... Eu gostava de usar saia, que é uma mania que a minha sobrinha também tem, que ela gosta de vestir o vestido rodado por causa que eu posso rodar, e fazer parece aquelas mocinhas que ficam rodando a saia. A Doendo não, ela usa calça, é o macacão, pra poder brincar como moleque mesmo, ela é um moleque mesmo. Apesar de ser uma menina, mas ela é aquele tipo um moleque, de correr, chapéu na cabeça, pular, correr”*.

De Duendo conheci apenas o figurino, um macacão vermelho, com detalhes listrados nos bolsos laterais e no grande coração, ao centro. Fiquei imaginando Ângela correndo e fazendo peraltices. Quanto a Lig-Lé, essa eu tive a oportunidade de conhecer e ver atuar. Doendo volta-se para animação de festas e eventos, muito esporadicamente indo à cena teatral. É Lig-Lé a palhaça mais usada por Ângela em espetáculos. As roupas desta palhaça são confortáveis e meigas. Olho para ela e formo a imagem da menina que gostava de usar vestido só para rodar a saia. A atriz, então, alonga-se e aquece o corpo. Só depois é que põe o nariz

vermelho. E surge Lig-Lé, mocinha que, apesar da aparência e doçura, grita, brinca e até engana em cena, a seu modo.

Fotografia 7- Ângela Gomes e o figurino da palhaça Duendo.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Tenho a sensação de que as duas palhaças são dois lados da mulher que é Ângela. Durante o período em que fomos colegas de turma, no Curso Técnico de Formação em Ator, da Escola de Teatro e Dança da UFPA, eu a conheci bastante séria em seu trabalho, concentrada, sempre atuando em cenas bem construídas. Também vivi, porém, junto a uma Ângela brincalhona, que gostava de se divertir, ria bastante e fazia excelentes cenas cômicas. Todos temos muitas facetas, na verdade, nunca somos uma coisa só. No caso dela, porém, um pouco dessas muitas possibilidades de ser agregou-se em dois seres distintos, que não somente comportam-se, como se vestem diferente. Foi sua maneira de resolver a situação. Duas palhaças, duas Ângelas numa só. Formas complexas de ser mulher.

Fotografia 8- Ângela Gomes vestida como Lig-Lé.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Fotografia 9- Lig-Lé e a saia que gira.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Tanto quanto gira a saia de Lig-Lé, gira o feminino da atriz e transita em várias formas possíveis. Por vezes, assume a forma meiga, da mocinha concentrada, vestida com muito rosa, embora nada comportada. Noutras, lembra-me dos dias de minha infância em que eu seguia minhas primas mais velhas, pulando muros para roubar frutas do quintal dos vizinhos, terminando o dia suada e cheia de arranhões. Ângela e Andréa molecas.

Pode a menina ser moleca também? Em Ângela, sim. Nos moldes em que nossos corpos são educados, não. Deleuze e Guattari (1997, p.60) já denunciaram esta situação:

É que a questão não é, ou não é apenas, a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiro a do corpo — o corpo que nos roubam para fabricar organismos oponíveis. Ora, é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque, etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. A

vez do menino vem em seguida, mas é lhe mostrando o exemplo da menina, indicando-lhe a menina como objeto de seu desejo, que fabricamos para ele, por sua vez, um organismo oposto, uma história dominante. A menina é a primeira vítima, mas ela deve também servir de exemplo e de cilada.

A fabricação de mecanismos que mantêm a oposição entre masculino e feminino rouba o corpo da menina para um comportamento aceitável, que também serve de molde para o do menino. E permanecem nos moldando o resto da vida. As palhaças de Ângela ao mesmo tempo refletem e subvertem esses moldes, revelando o ser mulher em ambiguidades. O visual e o comportamento descrito para Lig-Lé aproximam-se mais do modelo de menina. O tom risível impresso pela palhaça e mesmo os comportamentos desviantes dela, entretanto, fazem todo aquele rosa, a saia rodada e a meiguice virarem sátira.

O feminino de Ângela e das outras palhaças aqui expressam formas peculiares de atingir a potência. Desfazem as entidades molares, formas que vêm de fora de nós mesmas, por força do hábito, da história, da experiência. Por força. Não sabemos o que é a mulher, a não ser que criemos nossa própria existência, sem oposições, com base nos imperativos pessoais. “O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.59).

Sara, palhaça Preguicinha, de Macapá (AP), também colaboradora do Circo Roda Ciranda, parece já ter aprendido essa lição. Além de uma palhaça realmente engraçada e circense com muitas outras habilidades, aos nove anos de idade, ensinou-me a ignorar a máquina dual. Ela conta que, mantendo o nome Preguicinha, brinca com seu estado no mundo, independente de gênero. Pergunto a ela se tem uma palhaça ou um palhaço. Diz ela, de pronto: “*Bom, eu acho que tanto faz, porque na próxima eu quero vir de Charles Chaplin, aí eu acho que não tem... Acho que pode ser os dois... Eu sou menina mesmo, mas às vezes eu me fantasio de menino, de palhaço... Não muda de nome, só tenho vários estilos*”. O estilo daquele dia, segundo ela, era de “*palhaça de interior*”.

A simplicidade de Preguicinha e seu estado brincante desmontam as categorizações naturalizadas¹⁸, por ignorar e debochar das distinções de gênero, mera questão de estilo para

¹⁸ Cf. Estela SCHEINVAR. *O feitiço da política pública: escola, sociedade civil e direitos da criança e do adolescente*. A autora tem uma visão interessante sobre o processo de naturalização, no contexto de sua escrita sobre direitos de crianças e adolescentes. Embora eu esteja tratando sobre relações de gênero, trago, a título de complemento, o que discorre a respeito do processo, que, para ela, se revela na descontextualização de

ela. O estilo da foto, conta ela, é de “palhaça do interior”, com roupas que sua mãe lhe deu, confeccionadas pela avó. A criança, como sempre, entende certas coisas bem mais rápido que um adulto, especialmente no universo da palhaçaria, onde agir e reagir pela lógica dessa faixa etária é fundamental. Hoje sou palhaça de interior. Amanhã posso ser Charles Chaplin. O que sou? Um emaranhado de possibilidades, guiadas por meu desejo.

Fotografia 10- A pequena grande Sara, palhaça Preguicinha, de Macapá (AP).



Fonte: Andréa Flores, 2013.

A coisa é bem simples, na verdade. Princípio da igualdade, pela diferença. Ocorre que, ao longo de nossa vida, perdemos esse olhar. Aprendemos a pensar por oposições, baixo/cima, dentro/fora, alto/baixo, homem/mulher, algo próprio da estrutura cognitiva da ordem masculina, que biologiza o social, de acordo com Pierre Bourdieu (2010). A superficialidade dessas oposições não só reduz a potência feminina (e eu acredito que também a masculina),

subjetividades produzidas, retirando delas as dimensões históricas e sociais em que se construíram e foram processadas. Penso que é isto o que ocorre também com a posição em que a mulher é posta na sociedade.

como ainda reforça a ordem social que se naturaliza diante de nossos olhos e subtrai a vivacidade de homens e mulheres. Coisa que adultos inventam e acabam com a sabedoria infantil.

Veja bem, leitor, minha crítica não é à luta social por direitos relativos à mulher, tão necessários, nem à certeza de que historicamente sofremos preconceitos em virtude de nosso sexo. Já falaremos sobre isso. Temos nossa diferença, mas ela não aparece simplesmente na comparação com o homem. A conquista de espaços para a mulher nesta sociedade já avançou muito, mas precisa alcançar patamares ainda não atingidos. O que proponho não é fechar os olhos para isso. É, isto sim, voltar o olhar para nós mesmas, não para as formas pré-concebidas. Descobrirmo-nos e redescobrirmo-nos, ao invés de gastar tempo demais olhando para o quintal do vizinho, masculino, ou para o que historicamente nos ensinaram como forma correta de nos ver e comportar.

Partamos, agora, para um olhar panorâmico ao nosso quintal. Já conhecemos as vozes desta pesquisa sobre seus femininos. Conversamos sobre vagina e Bilazinha da Mamãe, sensibilidade, puxões de cabelo, jogo, estilos. Quero propor um rápido sobrevoo sobre o que já mencionei algumas vezes enquanto padrão comum para o feminino. Depois das palhaças, mais relevante para esta escrita, o que nos diz a história a respeito do feminino?

Foi lá pelo quarto milênio antes de Cristo que a humanidade resolveu adotar o patriarcado. Que feliz ideia! Stearns (2012), estudioso das relações de gênero ao longo da história, pontua que, nesse período, as sociedades agrícolas tornaram-se progressivamente civilizações, ampliando gradativamente as trocas e contatos. Embora o patriarcado já existisse enquanto estrutura cultural e institucional, foi a partir de então que os sistemas de gênero gradativamente ganharam forma. Enquanto a caça e a coleta eram sistemas em que homens e mulheres contribuía com bens econômicos, trabalhando em separado, a agricultura beneficiou o trabalho masculino. Passou a caber aos homens o suprimento da maior parte dos alimentos, enquanto as mulheres gradativamente passaram a ser destinadas a engravidar e cuidar de crianças.

Nas sociedades patriarcais, os homens eram considerados criaturas superiores. Tinham direitos legais que as mulheres não possuíam (embora as leis protegessem as mulheres de alguns abusos, pelo menos no princípio). Assim, o Código de Hamurabi, na Mesopotâmia, a partir do segundo milênio e.c., estabelecia que uma mulher que não “tenha sido uma dona de casa cuidadosa, tenha vadiado, negligenciado sua casa e depreciado seu marido” deveria ser “jogada na água”. Não havia contrapartida disso para os homens, embora o código estabelecesse que a esposa poderia abandonar o

marido se ele não proveesse suas necessidades. [...] O alcance do patriarcalismo foi poderoso e extenso. Muitas mulheres ficaram tão intimidadas e isoladas pelo sistema que formas de protesto se tornavam improváveis (STEARNS, 2012, p.32-33).

Um ideal de mulher e de diferença entre os gêneros, guardadas as distinções entre sociedades, estava nascendo e se solidificando ali, embora eu discorde da inexistência de formas de protesto. Duvido que nenhuma delas se rebelasse, faz parte da natureza humana. De qualquer forma, homens e mulheres tornavam-se cada vez mais desiguais, com obrigações e traços de personalidade bem marcados. No caso do feminino, cada vez mais passou a valer a máxima de cuidadora do lar, contida, obediente e inábil para participar das atividades públicas importantes. Além, é claro, dos atributos de emoção e sensibilidade.

Parece ter sido aqui o momento em que passamos a ser emotivas e sensíveis. Apegadas a coisas que remetem a essas qualidades e avessas a tudo o que se afasta disso. Quem, apegada tão fortemente a suas emoções e delicadezas, poderia, por exemplo, ocupar cargos políticos? Não somente seria fraca em habilidades para tanto, como certamente acharia tudo muito chato. Burocracias, raciocínio, liderança. Nada disso era coisa de mulher, cada vez mais. Como também não era a comicidade, adiantos; mas isso é assunto para depois.

Stearns (2012) conta que a civilização clássica cumpriu o papel de separar os papéis intelectuais como inerentes ao homem, e os mais emocionais e menos mentais às mulheres. Em contrapartida, permitia a algumas mulheres serem donas de propriedades. No período helenístico, elas passaram a participar de atividades culturais e comerciais, embora sempre sob a guarda masculina.

O lugar do imperativo feminino aqui fica paulatinamente reduzido, abafado. Parece-me que a mulher era uma ameaça grave, que deveria ser mantida em posição inferior para evitar que soubesse de sua força. Quem sabe não era isso mesmo? Ensinem a elas como portar-se, de que gostar, o que admirar, como se ver. Assim, irão esquecer-se de sua força e poderemos reinar sobre elas. É o que dizem as vozes inconscientes da época, em minha imaginação. É claro que não é bem assim. Eu é que tenho mania de personificar coisas e pensamentos, desde criança. Acho mesmo, entretanto, que serve como alegoria para o que acontecia de fato.

Desde o Gênesis, conta Perrot (1988, p.168), a mulher aparece como detentora de poderes, capazes de seduzir e fazer cair, no imaginário de então. Origem do mal e da infelicidade, elas aparecem como “potência noturna, força das sombras, rainha da noite, oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida”. Adquirimos, assim, uma espécie de poder oculto.

Longe, porém, de realçar nossas virtudes, essa representação de poder nos manteve na condição de perigosas.

Poderia até ser interessante. Imagine-se, leitora, com poderes sobre a noite, capaz de seduzir e fulminar quem lhe aprouvesse, com anos de infelicidade. Quão deliciosa seria a vida, continuamente a castigarmos quem merecesse. Desde nossos desafetos pessoais, até deputados e senadores corruptos. Dedicaria boa parte de meu poder a esta última tarefa, embora sabendo que teria bastante trabalho ao longo de toda a vida e terminaria por dissolver quase toda a política brasileira. Mesmo soando interessante, a princípio, a situação não era bem essa, infelizmente. A atribuição de uma suposta força maléfica, longe de elevar-nos, mantinha-nos na posição de resguardo. Ora, não poderíamos dar vazão a nossos “instintos” sombrios. Era preciso que nos controlássemos, seguindo regras de conduta, e permitíssemos sermos controladas, obedecendo a autoridade masculina, centro do poder e das organizações institucionais.

Araújo (2011, p.45) registra, já na sociedade colonial brasileira, a coerção informal destinada a manter a mocinha virgem até o casamento, em virtude do fato de que, se exercida livremente, a sexualidade feminina “ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas”. O discurso religioso era um dos mais fortes, afirmando que o homem era superior, com base no mito bíblico do Éden, segundo o qual Eva levou Adão ao pecado original, e, com isso, todos nos tornamos pecadores, afastados do paraíso. Por partilharmos a essência de Eva, nós, mulheres, deveríamos ser permanentemente punidas e controladas.

As que não se submetiam a esse controle confirmavam, sob o discurso dominante, o estigma da propensão à transgressão. As formas extremas eram as feiticeiras, cujos poderes principalmente no campo afetivo eram enormes. Feiticeiras eram desde aquelas que trabalhavam fazendo garrafadas e outros trabalhos, com objetivo principal de ajudar pessoas a resolver questões amorosas, até mulheres com comportamento fora do comum. Fora de qualquer controle, as feiticeiras eram expressão da desordem cósmica, símbolos de impureza feminina e responsáveis pela perturbação social (ARAÚJO, 2011).

Mesmo quem não era tachada de feiticeira permanecia descendente, de qualquer forma, do chamado pecado original (pobre Eva!) e, portanto, deveria ser vigiada. A educação das mulheres, por exemplo, era algo bem restrito, acessível somente às classes abastadas, em casa ou em ambiente de clausura. Aprender a ler e escrever era algo ensinado com bastante

cuidado, voltado sempre à religião e aos afazeres domésticos, juntamente com as habilidades de tecer, cozinhar, entre outras pertinentes ao cuidado com o lar, que deveriam ser sua ocupação primordial (ARAÚJO, 2011).

Aqui podemos fazer um exercício de raciocínio e pensar o que poderia representar uma mulher que, ao invés de ocupar-se primordialmente do lar, resolvesse especializar-se em fazer rir. Totalmente descabido, com certeza. Seria, talvez, louca, ou comparável a uma prostituta, mulher sem decência, sem decoro, que não respeita a moral e os bons costumes. Leia-se: que não age conforme os costumes impostos às mulheres.

Com variações concernentes a cada época, esses valores atravessaram os séculos, em contiguidade. Scott (2012) registra passagens percorridas pelo feminino no Brasil do século XX, desde as identificações da mulher como “filha”, “esposa” e “mãe”, até a conquista de papéis e funções antes impensáveis. Através de um olhar sobre a família, ela analisa como os valores patriarcais foram se modificando progressivamente, em pequenos avanços que punham abaixo uma ordem onde à mulher cabia apenas obedecer ao pai e, posteriormente, ao marido, cuja autoridade estendia-se desde o comando do lar até a manifestação proibida dos desejos e sentimentos particulares da esposa.

Ao longo do processo de urbanização que se desenvolveu na passagem do século XIX para o XX era configurada uma “nova família”, na qual o amor romântico ganhava espaço: família como lugar de aconchego, proteção, contrastantes com a “poluição” do mundo exterior. Como “rainha do lar”, a mulher deveria ser uma mãe dedicada aos filhos, cabendo-lhe também a formação moral dos descendentes, voltada inteiramente ao espaço doméstico, seu por excelência. O domínio público era próprio dos homens, tal qual mencionei anteriormente, desde a formação das civilizações. Entre as classes populares, mulheres passaram a ser agregadas como mão de obra nas indústrias, porém seguindo hábitos de rotina doméstica, “livres de vícios”. Ao feminino, cabia manter a família “higienizada” e a descendência saudável (SCOTT, 2012).

Mesmo entre as primeiras políticas públicas de massa voltadas para as populações urbanas, na década de 30, as possibilidades da mulher eram delimitadas por um paradigma social, explícito no Decreto-lei 3.200, de 19 de abril de 1941, assinado pelo então presidente Getúlio Vargas, no qual se atribuía às mulheres a necessidade de serem “afeiçoadas” ao casamento e “desejosas” da maternidade. Prosseguindo, Scott (2012, p.21) afirma que

Como se vê, as mulheres tinham um espaço de realização muito restrito, definido pelos papéis que a ‘natureza’ lhes havia determinado e pela moral imperante na época. Todo e qualquer desvio de comportamento poderia gerar críticas, desqualificação e, até mesmo, marginalização social. Não era fácil, por exemplo, a vida das mulheres que optavam por um comportamento ‘não conformista’, como aquelas que, depois de casadas, reconheciam publicamente a escolha equivocada, a falência do seu matrimônio e optavam pela separação.

Nossas conquistas nas décadas que se seguiram delimitaram novas possibilidades de realização, ampliando a circulação pelos espaços sociais, em especial os de domínio público, inclusive o picadeiro. Mais adiante conto essa história e muitos outros detalhes que a envolvem. Aqui, importa realçar que identifico nessas vias o caminho através do qual hoje encontramos com facilidade mulheres em cena, fazendo comicidades nos palcos, picadeiros e ruas. No entanto, se prestarmos atenção, a transgressão desse ideal de mulher continua acontecendo, em choque com o ainda existente papel social padrão para o feminino, arraigado historicamente. Avalio que a mulher palhaça está inserida justamente nesse movimento transgressor do imaginário social.

“O palhaço tá além do gênero, tá na graça”, acredita Juliana Balsalobre, palhaça Bifi, integrante da dupla de palhaças Las Cabaças¹⁹. “Tem uma coisa que é universal e não importa se é um homem ou uma mulher fazendo. Mas tem outras coisas que sim, né? Às vezes um homem... um palhaço tira e mostra a bunda é uma coisa; uma palhaça que tira a calça e mostra a bunda é outra coisa, né (risos)? Aí tem alguma diferença, mas... são diferenças da vida... Acho que o palhaço não... não é nesse lugar que ele mora, entendeu, acho que ele não mora nesse lugar moral também, assim, né? Porque acaba que tem uma coisa assim estética até, né? Dessa coisa da mulher e do homem, é quase que uma... é uma coisa... como é que se diz? Mais da imagem, assim. Porque na essência todo mundo é ser humano, todo mundo erra, todo mundo tem defeitos, todo mundo não gosta de uma parte do seu corpo, todo mundo critica o outro... Então, assim, isso é humano, eu acho que esse lugar que é gostoso... eu, assim, pra mim, eu acho que é gostoso brincar com esse lugar, assim, com essas... Com a imperfeição do ser humano mesmo, com a nossa imperfeição, com a nossa fragilidade, com a nossa incompreensão, com a nossa tolice, com a nossa tontice mesmo, né? Acho que é por aí”.

Nesse lugar, da graça, a figura palhacesca, eu diria, delineia outras formas possíveis para o feminino, sem precisar levantar bandeiras. Juliana atua centrada no princípio da

¹⁹ Las Cabaças é composta por Juliana Balsalobre e Marina Quinam, ambas paulistas. A dupla iniciou ainda em São Paulo, porém atua desde 2010 em Alter do Chão, localidade do município de Santarém (PA).

palhaçaria de expor as bobagens do ser humano, nosso ridículo. Em sua fala, demonstra que, para ela, esta é a questão mais importante e sua busca passa a ser, portanto, pela execução bem feita do número a que se propõe. E isto seria o que provoca o riso, quer ele seja executado por um homem, quer seja por uma mulher. As diferenças da vida, existentes entre os gêneros, são uma questão de imagem para ela, de aparência, que não é o cerne da questão. Juliana e Marina Quinan, sua dupla, atuam com vistas à comicidade, não ao gênero, ao menos em princípio. Assisto as duas em cena em um Posto de Saúde de Alter-do-Chão e não controlo minhas risadas. Parece, de fato, haver um rigoroso trabalho que busca o estado cômico e tem nele seu foco principal. Trabalho, aliás, que alcança seus objetivos.

Fotografia 11- Las Cabaças, em cena no posto de saúde de Alter do Chão, Santarém (PA).



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Quando, entretanto, Juliana menciona a diferença que pode haver entre um palhaço abaixando as calças e uma mulher executando a mesma ação, deixa implícita uma questão, que, a meu ver, sobressai na atuação da palhaça, mesmo que ela não esteja deliberadamente tentando buscar uma forma feminina de fazer rir: a quebra de padrões, de entidades molares. Arrisco dizer, inclusive, que a potência-em-si-mesma do feminino delineia-se nas subversões e permanências da construção histórica de um ideal para a mulher, as mesmas que possibilitaram a emergência da palhaça, trazida à tona junto com nossas conquistas sociais. A palhaça emerge

quanto mais os imperativos se sobrepõem à ordem patriarcal, tão antiga na organização das sociedades. E dela se põe a rir.

“Poder-se-ia dizer que foi a revolução feminista que possibilitou Judite”, conclui Fernando Chui de Menezes (2011, p.164), enquanto analisa a atuação de Judite, de circo, um lugar onde, aliás, como em vários outros, a comicidade foi historicamente atribuída como papel dos homens. “O universo clown pode ter em Judite uma boa amostra de que certos tipos cênicos não pertencem exclusivamente ao universo masculino, como se enuncia historicamente”. Foi a revolução feminista que possibilitou a palhaça, eu diria, já que somente a redefinição de papéis sociais foi essencial para a emergência desse novo personagem, conforme explica o autor.

Algumas mulheres desta pesquisa têm, em seu no repertório, cenas em que o deboche do papel feminino é um objetivo claramente definido. Encontrei isso em duas palhaças: Carol Di Deus e Patrícia Zulu, que o leitor já conhece. A primeira desenvolveu o interesse por esse assunto enquanto esteve junto ao grupo de discussões de Adelvane Néia, quando logo passa a ser tema de relevância em seu fazer. Nessa época, construiu a cena descrita abaixo:

“Tinha algumas cenas, que era uma cena que eu fazia com comida... Então, tinha coisas assim também... que a mulher, né? A mulher que cozinha e que vai lá, que faz tudo... Então tinha essa coisa da Amélia mesmo, no meu trabalho (risos). Mas é a Amélia que não perde a beleza, né? Ela... quase uma sátira mesmo da figura da Amélia, né?... Tá esperando, fica esperando... E a ideia do roteiro era essa, tô esperando um homem que nunca vem. Então, ela tava lá, fazia comida, se arrumava, se perfumava e mais um dia ele não vinha. Então no outro dia ela ia lá, se arrumava, se perfumava... A ideia do roteiro era um pouco isso... Algo que você talvez não realize, é o que acontece com muitos sonhos que a gente tem... A gente tá ali, a ideia do homem era pra falar um pouco disso, né? Da mulher que espera e que tem um desejo, casar... Não todas, né? Eu não tenho, mas a maioria das mulheres, elas sonham com isso, quer casar, quer ter filho, quer... Então, era um pouco... Ele satiriza essa situação, a pesquisa falava um pouco disso, desse universo”.

Na cena, a que eu não tive oportunidade de assistir e apenas escrevo a descrição, é satirizada a figura da Amélia, famoso personagem feminino da música de Ataulfo Alves e Mário Lago, “Ai, que saudades da Amélia!”²⁰, que se tornou um dos principais símbolos da

²⁰A letra da música, na íntegra, diz assim: “Nunca vi fazer tanta exigência/ Nem fazer o que você me faz/ Você não sabe o que é consciência/ Nem vê que eu sou um pobre rapaz/ Você só pensa em luxo e riqueza/ Tudo o que você vê, você quer/ Ai, meu Deus, que saudade da Amélia/ Aquilo sim é que era mulher/ Às vezes passava fome

mulher submissa, passiva e dedicada ao lar²¹. A palhaça leva à cena o estado de eterna espera ao qual fomos ensinadas a estar; espera pelo casamento, pela permissão para o exercício da sexualidade, pelo herói que nos salvaria da condição de perigosas e inúteis para elevar-nos à única condição possível de ser feliz e realizada: esposa e mãe, nessa ordem.

Interessante, leitor, é a imagem diante de meus olhos, enquanto conversava com Carolina:

Fotografia 12- Carolina, palhaça Cinira, de Rio Branco (AC).



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

Enquanto ela me relatava a cena, segurava nos braços uma criança pequena, seu filho. O que Carolina levava à cena não era a crítica ao casamento ou a ser mãe. Era o estado de

ao meu lado/ E achava bonito não ter o que comer/ Quando me via contrariado/ Dizia: ‘Meu filho, o que se há de fazer!’/ Amélia não tinha a menor vaidade/ Amélia é que era mulher de verdade”.

²¹ Cf. Josineide Siqueira de SANTANA; Rosemeire Siqueira de SANTANA; Inácia Maria Rodrigues do NASCIMENTO. *Para ser Maria: fontes para uma história da educação feminina*. p.3193.

espera, engessado, imóvel, a espera da realização do desejo chegar, trazida por outra pessoa, no caso um homem, ao invés de lançar-se imperativamente em busca de uma realização pessoal não condicionada ao encontro com o sexo oposto ou com qualquer outra representação exterior a nós mesmas que ocupe o lugar do macho. Não que a crítica seja quanto à procura por um amor, mas ao encerramento da vida nesse único e restrito desejo.

Patrícia Zulu, por sua vez, leva ao palco uma crítica explícita ao papel da mulher na sociedade, embora não se dedique a discutir o assunto como faz a outra palhaça. Em cena de estreia do espetáculo “Brincanças”, que realiza junto a Kevin Braga, sob direção de Marcelo Villela²², vejo-a com o radinho ligado, sobre a mesa, fazendo a faxina da casa, enquanto dança e canta as músicas, remetendo-se ao porta-retrato. Além de ser a responsável pela limpeza da casa, ela parece ansiar pela presença de alguém cuja foto observa constantemente. Conforme mudam as músicas, muda o estado da palhaça, que passa por extremamente apaixonada, obcecada, transtornada, triste, até retomar o amor. Esperamos dessa mulher, dona do lar, que admire profundamente o homem do porta retrato, quem sabe um namorado, marido, alguém famoso. De repente, ela revela o objeto de seu amor: um enorme pirulito.

A graça nas cenas de Carolina e Patrícia está justamente na sátira do papel feminino com o qual ainda estamos acostumados, em pleno século XXI. Seja através da situação escrachada, como fez Carolina, seja pela quebra da expectativa do público, como na cena de Patrícia. Além, é claro, dos exageros cômicos nas atitudes das personagens, o que bem pude ver em Brincanças, aos risos. Mulheres ainda são ensinadas a estar em estado de espera, passivas; por isso as cenas são engraçadas (no caso de Carolina apenas intuo isso). E, ao mesmo tempo, deliberadamente subversivas.

As cenas denunciam a passividade exigida da mulher, que pacientemente deve aguardar por alguém que nos complete. Aos homens não compete esperar por uma só mulher para serem felizes. O papel ativo, protagonista, ainda é socialmente associado a eles, ou a uma forma também estereotipada de macho, que realmente acredito existir. De qualquer forma, Montserrat Moreno (1999) denuncia o quanto as permanências da estrutura patriarcal, androcêntrica, continuam a tentar determinar nossos passos.

²² Marcelo Villela é membro do grupo Palhaços Trovadores. Além de atuar como palhaço, dirige espetáculos de outros grupos que têm como foco a linguagem clownesca em Belém.

Fotografia 13- Patrícia Zulu, em cena de estreia do espetáculo Brincanças.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Enquanto ao longo da história mudam as ideologias, as filosofias, as religiões, os sistemas políticos e econômicos, as castas ou camadas em que se hierarquiza a sociedade, a relação social homem-mulher permanece invariável ou muda muito pouco, como se neste assunto, e somente neste, os cromossomos determinassem o lugar que cada indivíduo deve ocupar em uma sociedade. (MORENO, 1999, p.23)

A autora explica que as construções de pensamento históricas e sociais, acerca do sentido de nascer menina, formam um imaginário comum, arraigado no androcentrismo, pensamento semelhante ao de Deleuze e Guattari (1997), acionado anteriormente. Para ela, o significado subliminar com o qual ainda convivemos remete ao feminino enquanto elemento social de segunda categoria, marginalizado. Às meninas, cabem brincadeiras em que são cozinheiras, fadas madrinhas, mães que limpam seus filhos, enfermeiras, sempre de caráter passivo, enquanto os meninos brincam desempenhando papéis mais agressivos. Na escola, as imagens de mulheres nos livros geralmente aparecem associadas a atividades do lar, indicando sua suposta ocupação primordial de cozinhar, limpar a casa etc (MORENO, 1999).

Essa transmissão imaginária de papéis e obrigações sociais androcêntricas permanece delegando à mulher atribuições de leveza, moderação, passividade e responsabilidade com o lar. Embora discorde da generalização proposta pela autora e de sua análise centrada somente no sofrimento da mulher diante desses papéis (acredito que o homem também é vítima de um molde para o masculino que o maltrata e engessa), percebo essa forma ideal de ser mulher, satirizada pelas palhaças, em meu aprendizado de vida.

Aqui, desejo compartilhar algumas memórias pessoais, como, quando adolescente, ouvi veementes repreensões de meu pai a minha resistência em pensar no casamento como meta de vida e as críticas constantes que sempre fiz a sua falta de envolvimento nos serviços domésticos, o que não era sua obrigação, segundo ele. Sempre me considerou “atrevida”, por ter dificuldade em ficar calada diante da imposição de papéis fixos femininos que tentava ensinar-me e por questionar sua posição política, críticas a meu jeito etc. Ele dizia que minha irmã e eu, quando adolescentes, não deveríamos sair muito de casa, para não ficarmos “batidas”.

Hoje sei que meu pai falava do que aprendeu. O vilão da história não era ele. Bourdieu (2010) tem uma forma peculiar de tratar sobre as permanências dos papéis tradicionais para a mulher, que eu senti na pele e que as palhaças levam à cena. Segundo ele, a chamada dominação masculina se perpetua na sociedade principalmente por meio da arqueologia do nosso inconsciente. Nele, estilos de vida, formas de ver o mundo e as relações, estruturas cognitivas,

enfim, estão condicionadas para perceber a construção social como naturalizada, conforme mencionei anteriormente. Dessa forma, a diferença entre os sexos, ou os gêneros como *habitus*, são compreendidos pela lógica da biologização do social, organizada para o masculino.

Talvez papai nem se desse conta do que estava fazendo. Era tudo culpa do *habitus*, coitado. Hoje em dia nos divertimos lembrando suas falas, e ele mesmo ri. Não entende direito por que disse aquilo, acredito eu. As palavras e as concepções nelas presentes surgiam “espontaneamente” (aspas, porque não podemos ignorar nossa responsabilidade na manutenção dos papéis estandardizados para o feminino). Esse lugar supostamente espontâneo me parece ser o sistema que estrutura coisas e corpos segundo a ordem masculina, e que também não serve aos homens.

Toda a divisão entre os sexos, percebida como natural, está presente nas coisas, nos objetos, mas também enquanto “[...] sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação” (BOURDIEU, 2010, p.17). Na junção entre estruturas objetivas e estruturas cognitivas, legitimam-se lugares dados, cisões e posições sociais concernentes à ordem masculina. Um rapaz circular na rua é normal. Uma moça... nem tanto. Pode ficar batida, diria meu pai, naquele tempo. Um palhaço baixar as calças é estranho. Uma palhaça,... imoral. Talvez denunciasse Juliana Balsalobre, naquela sua fala sobre as imagens distintas de um homem e de uma mulher. O corpo adquire, assim, uma realidade sexuada, depositário de divisões sexualizantes.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, divisão bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia, ou de mercado, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (BOURDIEU, 2010, p.18).

Ao contrário de Montserrat Moreno, Pierre Bourdieu realça o caráter estereotipado do modelo masculino. Permite, assim, que olhemos ambos os gêneros como envoltos na violência da dominação, vítimas e agentes do sistema. Ele também destaca que as mulheres também colaboram para essa estrutura, estando sobremaneira envoltas nela, quando aceitam os papéis sociais delegados. A ressalva que faço é para a força de resistência feminina, bastante reduzida, a meu ver, na obra do autor. Isso sem falar na resistência masculina, que não é o foco de meu estudo.

Acredito que, para além dos grandes rompimentos estruturais, de que trata Bourdieu (2010), por meio de estratégias que puseram abaixo parte da ação das instituições responsáveis pela manutenção da ordem masculina (Igreja, Estado, Escola, Família, segundo o autor), existem outras micro cisões. Subversões no íntimo, ações individuais ou coletivas, que criam novas estruturas, permanentes ou não, capazes de gerar ruído, caos na ordem. Penso que as mulheres sempre fizeram isso e que essas pequenas subversões são resultado de nossa potência enquanto seres viventes. Bourdieu ignora, em certa medida, essas rupturas silenciosas, que geram enorme estrondo no sistema.

Eu, por exemplo, tratava de descobrir meus imperativos pessoais, quando me sentia acuada pelos conselhos que recebia de meu pai ou de qualquer outra estrutura social. Questionava constantemente seus comentários, ignorando os que não tinham uma explicação lógica plausível (eu sempre fui mesmo um tanto atrevida, em parte ele tinha razão). A muita coisa me rendi, envolta no sistema tão ardiloso, o qual acredito que existe e nos envolve a todos. No entanto, eu também poderia listar diversas pequenas cisões minhas, resistências barulhentas ou não, mas todas elas abusadas, contra o modelo de mulher que fui aprendendo, mesmo sem saber nomear o que fazia. Acredito que resistir e questionar faz parte da natureza humana, como já mencionei anteriormente. Descobri a urgência de transformar o vivo, masculino, em “Viva!”, feminino.

Vá lá e viva, viva intensamente. E tenho certeza de que isso fez a diferença. Uma dessas subversões, no entanto, interessa-me em especial, para esta escrita. O momento em que o rio tornou-se “ria!”: tornei-me palhaça. Tenho encontrado em minha arte uma das mais ardilosas formas de resistência contra o ideal de mulher que me desagrada e não me faz feliz.

Compreendo que a palhaça está situada à margem dos signos comumente associados ao feminino. Como ou por que, entretanto, isto acontece? Guarde, leitor, o que escrevi até aqui, sobre o modelo comum de mulher, enquanto “rainha do lar”, destinada ao cuidado da casa, suave, emotiva, contida. Quero oferecer agora algumas oposições que experimento em meu corpo cômico, junto às outras mulheres que me acompanham nesta pesquisa. E você poderá supor, por si só, por que a palhaça tanto subverte os ideais de mulher.

Fotografias 14 e 15- Palhaça Candura, em cena do espetáculo "Se essa rua fosse minha", Manaus (AM). A palhaça passa a rasgar partes do jornal que não lhe interessam.



Fonte: Andréa Flores, junho/2013.

Fotografias 16 e 17- Candura rasga o jornal inteiro. A palhaça oferece para o público comer.



Fonte: Andréa Flores, junho/2013.

Fotografia 18- Candura resolve comer o jornal.



Fonte: Andréa Flores, junho/2013.

Por que Candura come o jornal? Não deve haver nada de interessante nele. Ou talvez ela despreze tudo o que é interessante/relevante para nós, seres “normais”. Ela mastiga a denúncia de corrupção, a propaganda, a violência, as mais recentes descobertas científicas, as ações na bolsa de valores, o resultado da loteria, a novidade sobre a vida do artista famoso. Mastiga, engole e guarda no intestino, de onde serão excretadas as notícias, já amorfas, junto com tudo o que não presta. As coisas deste mundo, a que atribuímos tanta relevância, são, para a palhaça, excremento. Nossas estruturas sociais viram bolo fecal. Não estaria ela denunciando e debochando das mazelas sociais, que lemos dia a dia no jornal e convivemos pacificamente em nossa insignificante vida?

Ao mesmo tempo, engolir o jornal é exatamente o que desejavam que ela fizesse. “Veja o que está ao seu redor. Não há como mudar. O mundo é assim. Cale-se e engula”. Engula, brasileira, a corrupção. Trate de engolir a impunidade, os embargos infringentes. Cultura no Estado de Manaus (e do Pará também) funciona assim mesmo e pronto. Engula! Cale-se e não

fale de boca cheia. Não é educado e não fica bem em uma mulher. Aproveite, mastigue e ponha para dentro também sua condição de mulher. Aceite. Por vezes, é rasgando e deglutindo o jornal que Candura denuncia a ordem das coisas em que vivemos. Noutras, eu a vejo cumprir essa tarefa na execução concreta do dolorido comando simbólico a todos nós imposto.

De qualquer forma, que peso tem uma mulher vestida maltrapilha e comendo um jornal, para a sociedade patriarcal! Ela é totalmente à margem do padrão feminino. Aliás, de qualquer padrão. Não se deve comer jornal! Em se tratando de mulher, no entanto, a coisa é um pouco pior. Ela deveria ser educada, medir seus gestos, pensar muito bem em suas atitudes, para não parecer grosseira e desajustada. Para ser admirada, vista por um homem, que se apaixonasse por sua elegância e a conduzisse ao altar, à felicidade. Como se não bastasse, senta de pernas abertas, algo terrível para uma mulher. Deveria fechar as pernas, cruzá-las, quem sabe, para não deixar assim, tão exposto, seu órgão sexual. Não fica bem. E que desleixo andar com o cabelo todo despenteado! Quem iria querê-la assim?

O chapéu não combina com o vestido, que, aliás, não está na moda. Toda mulher deve preocupar-se com a moda, o estilo, coisas assim. É falta de autoestima. Isso mesmo. Ela deveria se amar mais, cuidar-se, tomar um “banho de loja”, comprar algumas roupas modernas, ir ao cabeleireiro, conversar com as amigas. Quem sabe começar uma nova dieta, perder uns quilinhos, para colocar uma roupa mais ousada, um salto alto. Salto alto melhora qualquer uma. Coisa de mulher, entende? Quer ajuda, amiga? Vamos juntas fazer umas comprinhas, dar um *up grade* no visual?

O que Candura faz é atuar em sua própria lógica. Ela ignora tudo o que é aceitável. Não liga para o que veste, não está interessada em ser conduzida à felicidade por ninguém. Não é vaidosa, delicada, não tem “postura”. Faz o que tem vontade. Resolveu ler o jornal e, de tanto ver coisas sem sentido, ela passou a eliminar tudo isso. O que fazer com essas baboseiras? Engolir. Ela sente fome, ora! Nada melhor que mastigar tudo, para excretar mais tarde. Por sua lógica, parece louca. À margem. Ou seríamos nós, na plateia, que surtamos há muito tempo, em nosso dia-a-dia tão comum?

Louca parece ser também a palhaça Tininha, de Patrícia Pinheiro, atriz do grupo Palhaços Trovadores. Ela relatava o quanto sua palhaça é diferente da parceira de cena, Rosana Coral, que dá corpo à palhaça Bromélia. Ao contrário da companheira, conta ela: “*Eu gosto de falar, eu gosto de cair, me bater, me sujar... Meu palhaço é muito assim... Minha palhaça*”. Ela encontra na palhaça a quebra do que normalmente faz no dia-a-dia. “*Acho que o muito certinho*

acaba sendo pelas próprias coisas da vida da gente, que a gente quer que fique muito organizado, arrumado, dê certo. Fico muito agoniada quando as coisas ficam... Quando tem muita coisa e eu tenho que... Isso tem que ficar bom, isso tem que ficar bom, então um monte de coisa não vai ficar nada bom, porque tem um monte de coisa. Então eu fico muito noiada com isso. Aí eu acho que por isso, talvez, na palhaça, a cabeça quer colocar essa coisa toda arrumada, mas aí eu vejo que não funciona. Porque o jeito que a minha palhaça é, parece que ela tem que ser toda assim, sei lá, arrepiada, a cara, a maquiagem”. Alessandra Nogueira, palhaça Neguinha, sua parceira de cena no grupo, comenta: “Inclusive, é quando tem uma temperatura, né? Parece assim que encontra, palhaça e... o visual. É quando a Patrícia faz tipo um homem... No carnaval, que ela fica toda mesmo... uma velha, assim... Quanto mais absurda a imagem dela, parece que a palhaça dela... parece que casa, assim, o visual com o que é a temperatura dela”.

Patrícia, então, acessa na memória uma história vivida antes de ser palhaça. “Eu lembro até uma vez, fazendo Escola de Bufões²³ com a Wlad, uma cena que eu tinha que fazer uma atriz que era fresca... Na verdade, ela era muito famosa, na história, e ela conhecia tudo da fama, tudo, mas ela não conhecia muito das coisas, ela era meio burra, assim. [...]. A Wlad ficava brigando o tempo todo que eu não conseguia fazer essa fresca... Toda... Jeito todo não-sei-o-que... Não sei, eu não conseguia. Aí, ela, depois de brigar, me esculhambiar, disse assim: ‘vai, faz como tu quiser fazer’. Aí eu fui fazer... Aí eu já fazia que eu vinha do camarim toda borrada, com o sapato na mão, andando assim. Aí tá, riram, fiz a cena lá. Aí ela dizendo: ‘é, agora, quando ficou tudo esculhambado, aí tu gostaste, né? Tu conseguiste fazer esse negócio’. Porque parece assim que... É isso, é como se a palhaça tivesse que... É justamente pra quebrar essa coisa...”. Alessandra Nogueira novamente comenta: “É o lugar que pode ser esculhambado, né!”. Patrícia confirma.

A palhaça é o lado “esculhambado” de Patrícia. Tininha é o que pode ser esculhambado na atriz. Quanto mais esculhambado, inclusive, melhor. “Esculhamba!”, grita o imperativo feminino de Patrícia. Essa não é uma tarefa fácil. Atualmente professora do curso de licenciatura em teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, lida cotidianamente com a necessidade de manter a postura séria no cotidiano, inúmeros

²³ A Escola de Bufões foi um projeto desenvolvido em meados de 2001, por iniciativa da Dramática Companhia, de formação de novos atores, no espaço cultural Teatro Bufo, administrado pela própria companhia, então dirigida pela atriz, cenógrafa e diretora de teatro Wlad Lima.

compromissos da universidade, cobranças e deveres próprios de uma professora. Conheço esta realidade de perto. Como se não bastasse, ela é, também, alguém dedicada e perfeccionista, procura dar o seu melhor, gosta que suas coisas sejam bem feitas. Patrícia não gosta de deixar tudo esculhambado. Tanto, que, por muito tempo, Tininha usava uma maquiagem perfeita e demorada, com detalhes precisos, inspirada na personagem da boneca Emília, do Sítio do Pica Pau Amarelo, de Monteiro Lobato.

Fotografia 19- Patrícia Pinheiro, Palhaça Tininha, vestida como velha, pronta para entrar em cena no espetáculo "Ó, Abre Alas", junto ao grupo Palhaços Trovadores.



Fonte: Marton Maués, fevereiro/2014.

“E aí eu, como eu era apaixonada pela Emília do Sítio do Pica Pau Amarelo, eu dizia que eu era ela... Aí eu, a Tininha, ela vem muito nesse sentido aí, de brincar nessa relação da boneca, de tudo ajeitado. A maquiagem, sempre demorei muito pra fazer a maquiagem. É tudo muito, sempre demoro, todo mundo termina rápido, eu digo, meu Deus, ainda não terminei... De um tempo pra cá, tenho até... Não tem acontecido mais isso. Tenho vontade de não fazer muito a maquiagem mais certa. A boca mais torta, enfim, a palhaça já tá ficando diferente, não tenho muita paciência mais”.

Selma Bustamante, a atriz que dá corpo à palhaça Candura, e Patrícia Pinheiro demonstram um profundo questionamento a nossa forma de viver, homens e mulheres, na louca

lógica cotidiana. Não se ocupam, em cena, do desejo pelo dinheiro, beleza, status, perfeição. Além disso, têm um jeito de portar-se inaceitável para o feminino. Por muito tempo tão inaceitável, que a história tratou de silenciar a respeito dessas estranhas mulheres que se ocupam de fazer rir. É o que conta Alice Viveiros de Castro (2005). Segundo ela, os registros históricos são cheios de falhas no que concerne à atuação feminina em comicidade, embora saibamos da existência da figura feminina do menestrel errante, bem como atrizes na *Commedia dell'Arte* italiana, entre outras. O motivo do silêncio era simples.

A Mulher era vista como um Homem incompleto e muito perigoso. Como uma figura dessas podia ter o poder de provocar o riso? Era possível rir da mulher, mas não com a mulher. Afinal, rir junto, rir com, é coisa que só se permite aos iguais, o que homens e mulheres não eram e não podiam ser (CASTRO, 2005, p.220).

Uma coisa está clara. Se fomos excluídas dos registros oficiais sobre nossa atuação em comicidade e mesmo reprimidas em nossas inserções nesse campo, isto se deu pela impossibilidade de assumir um papel de igualdade. O que a palhaça faz, portanto, é desbancar as barreiras de gênero e colocar-nos a todos no mesmo plano. Esse é um primeiro aspecto de subversão clownesca feminina, a meu ver. Não nos enganemos. Ainda hoje, depois de tantos avanços e, inclusive, marcos legais, a sonhada igualdade nunca foi alcançada. Se é que um dia será. E então teríamos que discutir de que espécie de igualdade estamos tratando. De qualquer forma, palhaços e palhaças seguem todos para o mesmo patamar. Onde está esse patamar? Em cima? Errado. Vamos todos para baixo.

Palhaços não ocupam o lugar de cima. A figura do palhaço, genericamente, tal qual o conhecemos hoje, originou-se no teatro de moralidade inglês, no século XVI. A comicidade desse espetáculo estava na figura do Diabo e do Vice, braço direito, porta-voz do demônio. A partir de meados de 1550, o Vice ganhou um parceiro, que tinha jeito grosseiro, rústico, assemelhado ao camponês pobre (em inglês, *clod*, camponês rústico, deu origem à designação *clown*). Ingênuo, medroso e supersticioso, mas também bastante malicioso, desenvolveu-se como risível e motivo de chacota dos outros, espalhando-se amplamente pelo teatro inglês e pelas feiras. Esse personagem não nasceu do nada, nem ficou somente por aí. Outros personagens, como os bufões, bobos, charlatões e saltimbancos das feiras da Idade Média, personagens da *Commedia Dell'Arte*, entre outros tipos, o influenciaram significativamente.

(BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; MAUÉS, 2004). Sempre seres à margem da sociedade e, portanto, embaixo.

A figura do clown acabou incorporada ao espetáculo circense moderno, que já havia nascido em meados do século XVIII. Inicialmente composto somente por números de exímios cavaleiros, com o tempo o espetáculo passou a incorporar outras atrações, como os artistas das feiras. O clown ingressou entre as atrações como um contraponto cômico, para quebrar a monotonia e proporcionar relaxamento das tensões. Era a caricatura do cavaleiro e das habilidades dos outros artistas (BOLOGNESI, 2003). Ao invés de exhibir números com perfeição técnica, rigor e beleza, como faziam os outros artistas, o clown ocupou-se, desde sempre, do erro, do deboche, do contraponto.

O palhaço e seus precursores são, assim, criaturas que se comportam fora do que a sociedade espera. **“Prefiro as linhas tortas” (BARROS,**

1996, p.39), parece dizer o palhaço o tempo todo, na voz do poeta. Os cômicos têm preferência pelo torto, ilógico, não belo. Burnier (2009) acredita que todos esses tipos expõem a estupidez do ser humano, questionando as normas sociais e verdades construídas. O trabalho dos bufões e bobos, por exemplo, era parodiar eventos e comportamentos sociais sérios, mantendo esse hábito em todos os momentos de sua vida cotidiana. Ser bufão era um estilo de vida, que punha abaixo as instituições e valores sociais. Já os atores da Commedia Dell'Arte, forma de teatro surgida nos séculos XV e XVI, trazia personagens mascarados, com gestos exagerados, encenando comédias com sátiras aos costumes e hábitos da sociedade de então.

Essa sátira dos costumes nem sempre é realizada de forma intencional, algo pensado para ir de encontro aos padrões da sociedade, transmitir uma mensagem previamente elaborada. O que ocorre com palhaços é um estado de ser torto, bobo, enquanto modo de ser. E ser desse jeito, por si só, já é uma forma de deboche, diante de tudo o que aprendemos como socialmente aceito, para homens e mulheres.

Enquanto palhaços, seguimos todos para baixo, para o chão. Interessamo-nos pelo que costumeiramente não importa à sociedade, pelo que é de baixo nível, pouco útil, desnecessário.

o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores etc. realiza uma colagem de estopa arame tampinha de cerveja pedaços de jornal pedras e acrescenta inscrições produzidas em muros - números truncados caretas pênis coxas (2) e 1 aranha febril tudo muito manchado de pobreza e miséria que se não engana é da cor encardida entre amarelo e gosma (BARROS, 2004, p.11)

As pobresas do chão viram arte. De uma cor amarelada, engosmada. Grotesca, esculhambada. Já não sei quem está encardido. Se as palhaças, tortas e feias, ou as pessoas ditas comuns. Os que acharem não ter nada torto (quanta pretensão!), atirem a primeira pedra. Quem, afinal, precisa de limpeza? Ora, todos nós, inclusive palhaças. A graça só vem se assumimos a posição do chão e nele fazemos amigos. Invertemos a lógica, viramos- ou assumimos que somos- tolas, e não reclamamos de nada disso. Pelo contrário.

Caju e Mangaba, as palhaças Leninha Bastos e Lu Silva, respectivamente, iam à minha frente pelas ruas de Porto Velho (RO), rumo à orla da cidade. Caju levava uma coleira nas mãos, arrastando-a pelo caminho, enquanto perguntava por “Bob”, suposto ocupante da coleira, seu animal de estimação. Mangaba seguia também perguntando por Bob e anunciando que, em breve, o encontrariam. Onde estaria Bob? Quem seria Bob? Os olhares, por vezes risonhos, noutras simplesmente intrigados, voltavam-se inevitavelmente para elas e para a estupidez daquela coleira vazia, nas mãos de duas mulheres mais estúpidas ainda. Uma com uma peruca laranja e enorme boca vermelha pintada, outra, igualmente espalhafatosa, trajando um enorme macacão com bolas coloridas e mangas bufantes.

Fotografia 20- Caju e Mangaba pelas ruas da cidade, perguntando-se por "Bob".



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

A estupidez aumenta, quando, já na orla, no interior do galpão onde artesãos vendem seus produtos, em meio a uma multidão de pessoas, elas resolvem aumentar a voz. Perguntam às pessoas ao seu redor, na clareira que vai se abrindo, sobre o sumiço de Bob. Subitamente, Mangaba anuncia que havia finalmente encontrado Bob. “Onde, onde?”, perguntava Caju, enquanto procurava entre as pessoas o que todos provavelmente pensavam ser um cachorro, ocupante habitual de uma coleira de gente normal. Mangaba, então, solta no chão um “bob”, objeto usado para enrolar os cabelos. O objeto sai rolando pelo chão, enquanto a palhaça anuncia sua felicidade em ver Bob. Caju respira aliviada e junta o bob, sob o riso da plateia, que aplaude.

Fotografia 21- Caju arrasta uma coleira, vazia.



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

Tamanha bobagem. Como a que vivenciei em Parauapebas (PA). Após conhecer Claudenilde Lopes, a palhaça Maciana, em longa conversa, soube que haveria, no dia seguinte, uma programação teatral de exibição de cenas solo, na Casa das Artes. O espaço, já inexistente, era um centro de cultura mantido por alguns grupos de teatro da cidade, que se reuniam para oferecer oficinas e programação teatral permanente. Lá acontecia o projeto Teatro de Quinta, sempre às quintas-feiras, com exibição de cenas curtas. Naquela semana, o foco eram monólogos. A conversa com Claudenilde, entretanto, foi tão gostosa, que resolvemos invadir a programação e subir no palco para uma cena juntas. Seria um número tradicional de palhaçaria, sobre o qual acertamos algumas coisas e executamos, no dia seguinte, mesmo sem ensaios.

Fotografia 22- Maciana e Bilazinha, em cena na Casa das Artes, em Parauapebas (PA).



Fonte: Adelson Gonzaga, maio/2013.

Bilazinha entrou para cumprimentar o público em alto e bom som, alegre e expansiva. Mais atrás, Maciana, retraída, nada fez. Bilazinha então ordena que ela cumprimente o público. A outra palhaça sai pela plateia, apertando a mão de um por um. Bilazinha vai buscá-la, algo irritada, desculpando-se com a plateia. Retorna explicando que ela não deve cumprimentar um por um, mas dar seus cumprimentos a todos. Maciana prontamente se adianta e passa a dizer: “Um metro e sessenta de altura, noventa de quadril...”, seus cumprimentos. Bilazinha puxa sua orelha para que pare e afirma que ela errou novamente, ensinando que deve dizer “palavras doces”. Maciana, feliz por ter entendido, passa a proferir coisas como: “Brigadeiro, casadinho, açaí com açúcar...”. Bilazinha, agora bastante irritada, esbraveja que a outra errou de novo. Em seguida, tenta fazê-la entender que deve proferir “palavras íntimas”. Bastante constrangida, Maciana então se aproxima e, titubeando, diz: “Calcinha...”. Bilazinha corre e tampa-lhe a boca. “Mas o que é isso? O que você ia dizer depois?”. “Sutiã!”, responde Maciana, tendo a boca prontamente tapada novamente por Bilazinha, que depois pergunta: “E depois?”. “Cueca?”. Bilazinha lhe dá um tapa na nuca e diz que desistiu dela, desculpa-se com todos e diz que vão embora. Antes de sair, Maciana reclama porque já vai e não teve tempo de saudar o público, fazendo-o perfeitamente, tal qual Bilazinha tentou que fizesse o tempo inteiro: “Boa noite, senhoras e senhores! É um prazer estar aqui! Eu me chamo Maciana...”. Bilazinha sai chutando-lhe o traseiro, aos aplausos da plateia.

Invertíamos a linguagem, seus sentidos e usos. Apropriávamo-nos dela para fins distintos do que ela designa, que Jorge Larrosa (2000) descreve como próprio da figura do pícaro, um dos tipos cômicos famosos da literatura, apontados pelo autor. A graça da cena entre Bilazinha e Maciana parece advir, também, das estratégias do bobo, do idiota, outro personagem destacado pelo autor. Ele não entende a linguagem elevada ou a entende ao contrário, propondo uma quebra entre ela e a situação comunicativa. Seja como o recurso do bobo ou do pícaro, estava em cena uma tolice excêntrica.

Aprender a ser tola faz parte do processo de formação de uma palhaça. Enquanto ouvia Elisa Neves, palhaça Mel, de Manaus (AM), lembrava-me de todos os momentos em que, como ela, precisei encontrar-me em uma situação constrangedora, para descobrir meu estado de palhaça. Na ocasião da pesquisa, Elisa tinha apenas quatro meses de experiência com palhaçaria

e contava-me sobre a experiência vivida na oficina de Lis Nobre²⁴, em sua cidade, que marcou o nascimento de Mel. Era um exercício em que, usando o nariz, Elisa atendia e reagia aos comandos dados.

“Eu fui a última do grupo porque eu tava enrolando, né? Todo mundo ia, eu, ah, não, vou depois... Aí cheguei, tava tranquila... Não sei o que fazer, não vim fazer nada aqui, não sei de nada. Aí ela começou a fazer umas perguntas, aí perguntou se eu me achava bonita, mandou soltar o cabelo, mandou fazer cara sensual, tentar seduzir a plateia e não sei o quê. Aí depois ela: ‘canta uma música’. Aí eu cantei[...]. Aí, por coincidência, ela tinha a porra da música no computador dela e soltou a música, e me fez dançar e cantar aquela música mais de vinte vezes. Muitas vezes mesmo. [...] E aí foi legal porque a irritação, a exaustão ali dela ficar fazendo eu repetir a coisa o tempo todo, a mesma coisa, foi me deixando meio doida, né? E aconteceram coisas muito engraçadas.[...] Eu percebi que ela não ia tirar a música, né? De jeito nenhum. [...] Aí eu fui tentar desligar a música...”. O destino conspirava contra (ou seria a favor?) de Elisa. Ela passa a contar que o computador não parou de reproduzir a música, depois a caixa de som não desligou quando retirada da tomada, nem o botão de volume funcionou. Quase sobrenatural, até que o verdadeiro botão de volume fosse encontrado e tudo acabasse, demonstrando que ela estava simplesmente nervosa e não encontrava o meio certo de parar a música.

Fundamentalmente, Elisa estava desconcertada, boba. Era o objetivo do exercício. Exausta e desesperada para, sem sucesso, desligar a música que já dançara repetidas vezes, ofereceu-lhe a oportunidade de conhecer o que era a lógica invertida da palhaça, descobrindo esse estado de pura tolice em que habita a personagem. Não é à toa que Mel nasceu, oficialmente, ali. Mesmo atuando no grupo Cartolas Produções, no qual todos os membros já tinham palhaços, naquele momento ela pôde registrar em seu corpo o que é a inversão da lógica: ser ridícula, ao invés de inteligente e habilidosa. Importante passo para o que ela faria a partir dali, participando do projeto Clowntidiano, através do qual seu grupo sai pelas ruas, todos vestidos de palhaços, para experimentar relações. E na rua, certamente, ela reencontra-se com a necessidade de desacertar, para ganhar. Ganhar risos, olhares, reações.

²⁴ Lis Nobre é artista manauara e reside atualmente na Grécia. Ela apresenta o espetáculo “Diva”, que já passou, além da Grécia e Manaus, por Paris e Belo Horizonte. Tive oportunidade de conhecê-la no Rio de Janeiro, no IV Festival Internacional de Comicidade Feminina, “Esse Monte de Mulher Palhaça”, em 2012.

Fotografia 23- Grupo Cartolas Produções, em experimentações clownescas no espaço urbano de Manaus, no projeto Clowntidiano. Elisa Neves, a direita.



Fonte: Rafael Ramos, s/d

O que uma coleira arrastada pelo chão, um bob de cabelo que surge, uma palhaça que não entende os comandos da outra, uma grávida que não fica quieta em casa e uma mulher que dança vinte vezes a mesma música têm a ver com subversão? Certa vez, ouvi o cantor e compositor Tom Zé, conhecido por sua maneira incomum de comportar-se e compor, declarar algo interessante na televisão, quando questionado sobre a ausência de letras politicamente engajadas em suas canções, ele que se declarava tão contra o sistema. Sua resposta, depois de um riso breve, foi algo próximo disto: “A subversão da forma é mais poderosa que a do verbo”. Serve-me bem para compreender o nascimento de Mel e o que vi em Porto Velho e Parauapebas. É a forma da comicidade de Caju e Mangaba, matéria do aprendizado de Elisa naquela oficina, o que faz barulho no sistema. Elas não precisavam dizer mais nada. Semelhantemente, é a forma da cena entre Bilazinha e Maciana que nossa atenção deve estar voltada.

A comicidade palhacesca é própria da bobagem, da estupidez, que, enquanto se realiza, quebra com padrões, desnaturaliza linguagens, invertendo-as. O que era dado, o uso comum do jornal, o sentido de dizer palavras íntimas, é desfeito, refeito, virado do avesso. Junto com essas pequenas formas subvertidas, todo um funcionamento social é também subvertido. Palhaços e

palhaças fazem isso o tempo todo. Desprezam o dado, o culto, o agradável, o elevado, para assumir o lugar do chão.

Clowns são seres bocós, palavra que, na definição do poeta, significa “Uma pessoa sem pensa” (BARROS, 1996, p.31). Alguém bobo e inútil. Mas em nossa definição do que é útil ou inútil estão imbuídos valores aprendidos e, como já vimos anteriormente, esses valores pertencem a determinado sistema que age sobre nossas estruturas cognitivas. Inclusive o sistema patriarcal. Arrastar coleira e rolar um bob no chão é totalmente inútil. Só serve ao desuso.

“Olha o urinol enferrujado. Serve para o desuso pessoal de cada um. [...] É barato e inútil. Quem se abastece? Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis. Seria um autodidata? Era o próprio indizível pessoal”. (BARROS, 1996, p.27). O avô notou que poderia haver valor no que é aparentemente imprestável. Bastou inverter a lógica do uso, útil e inútil. Palhaços sabem bem o que significa inversão de lógica. Sabem, também, o sofrimento que a ordem comum das coisas provoca em nós e deixa tudo isso exposto em seu fazer, em seu corpo.

Uma fala de Selma Bustamante deixa isso bem claro, dando-me uma lição de palhaçaria, recheada de toda a vasta experiência da atriz:

O dia que a menina me falou assim, ‘ai, eu tô fazendo minha palhaça, eu penso que isso, eu penso que, acho que aquilo...’, ela não tá fazendo a palhaça dela. Porque ela tá dentro da zona de conforto, o palhaço, cê não vai fazer na sua zona de conforto. [...] porque o palhaço, ele vai chegar num outro momento da pessoa. Porque eu acho que aí que tá a questão que se vê do palhaço [...]. Ele é pra chegar nas pessoas, ele ter uma profundidade que ele consiga ter

como personagem que você não consegue ter como pessoa. De tirar tua casca um pouco também, porque ele tirou a dele. De você se sentir também mexido, porque ele se deixou mexer, cê tá entendendo?[...] Eu acho que um dos grandes problemas que a gente tá tendo hoje em dia no teatro é essa educação do eu, que todo mundo tá tendo. Eu tenho que tá certo, eu tenho que ser, eu tenho que fazer, então no teatro é complicado, que o teatro é feito do nós. Nem que seja eu no palco, eu tô perto da plateia, somos nós, não sou eu. É essa coisa do coletivo, que tá sendo difícil no teatro, pro palhaço ela é muito importante. [...] Não é só eu ir lá e brilhar. E as pessoas querem brilhar porque é o que o mundo diz pra elas, é o que os pais dizem pra elas, 'você tem que dar certo'. [...] E aí isso é o que eu acho que pro palhaço não funciona muito não, o palhaço, ele é o fudido, ele vai, cada vez que ele sai, ele não sabe se vai dar certo. Porque se ele tiver certeza que vai dar certo, ele já não tá mais fazendo aquele palhaço que tá se expondo. Ele não tá se expondo, ele já tem certeza que vai dar certo. Entende? Eu acho que a vida é doida nisso, eu acho que a gente tem que respeitar o cada um, essa coisa do ser, que é muito legal. Ir a fundo, que é a coisa que eu brigo aqui. [...] Porque ninguém vai mostrar o teu avesso, se você deixar, falar 'mostra!', não mostra. A gente defende, sempre defende, tem que ter alguém que te fala, 'não serve, não é, não serve, não serve...', você vai ficar odiado, vai fazer e vai aparecer. Cê vai passar pelas descascadas que você tem que passar. [...]Eu acho que o palhaço, ele é um personagem muito especial, porque ele não é um personagem que vem de fora, que alguém fez, é um personagem que você faz, você cria, você desenvolve e você convive com ele. E conviver com seu palhaço é doído, eu acho... Eu acho que o verdadeiro palhaço, ele sofre um pouco dele fazer aquilo, dele ser aquilo. Porque na hora que você tá com ele, você começa a ver o mundo assim...É outra maneira, né?"

Palhaços e palhaças aprenderam que há cascas nos recobrando, capas, exigências sociais, escamoteando quem, de fato, somos. Retirada essa casca, saindo de nossa zona de conforto, encontramos alguém desprovido de defesas e amarras sociais, que nos atrai por sua fragilidade e pelas besteiras que faz. Longe das utilidades e praticidades do dia-a-dia, estamos livres da obrigação de brilhar, de dar certo. Isto é, se nos permitirmos, é claro. Resta-nos somente a condição de humanos. Resta, em Selma, sua condição de mulher. Não aquela diariamente aprendida, mas uma forma possível de ser mulher, com um outro corpo, que expressa outras formas de estar no mundo. Um mundo onde comer jornal pode ser hábito corriqueiro para uma mulher. Onde mulheres podem se dar ao luxo de sair por aí com uma coleira vazia, só pelo prazer de inverter a lógica. Onde podemos ser tolas, bocós. Não sem

sofrimento, é claro. Essa dor, que ouvimos na parte final da fala de Selma, compreendo como resultado da sensação de ser diferente dos outros, de perceber-se frágil e tão fora da maneira comum de viver. Concordo com ela. Dói expor tudo isso.

Para além da dor, porém, há uma possibilidade de realização pessoal e de intervenção na sociedade. É o que ressalta Dani Mirini, palhaço Cacarecos, de Rio Branco (AC). Ela redimensiona a função desse ser bobo em um forte papel político, que, inclusive, influenciou a sua própria maneira de pensar politicamente. Diz ela:

“Eu acho assim, que ele é um ser assim de muita mudança, de resistência, mas de proposta, né, também, ele pode propor muita coisa, ele pode fazer muita coisa, ele é um... A gente começa a ler, começa a estudar e começa a tirar aquelas coisas bobas da cabeça, que palhaço pode ser bobo, que palhaço... Palhaço não é bobo, palhaço é esperto. E ao mesmo tempo é bobo, e ao mesmo tempo... Mas ele é bobo com vontade. [...] E eu, durante um período, eu não queria saber de política, eu não gosto de política, mas a gente faz política o tempo todo, eu ficava, ‘ai, que saco!’ Mas aí eu acho que ele é uma ótima ferramenta pra essa sociedade, sabe? Pra esse sistema, assim, sabendo utilizar dele, não apenas como alegria, mas também como um ser político também, com atitude, com opinião também... E é aquele ser que eu acho que, assim, que é mais inofensivo, assim, que as pessoas acham que é, mas depois de passar informação, de colocar as contradições, colocar os preconceitos, de uma forma bem menos densa, mas que vai botar as pessoas também pra pensar”.

Cuidado, leitor. Palhaços são bobos e ingênuos, mas é aí que reside sua força de questionamento e mudança social. Ria dele ou dela, e estará rindo de si mesmo. Em sua estupidez, expõe contradições e preconceitos, leva à reflexão. Perguntamos-nos, então, ao final, quem era o medíocre: o artista ou eu?

No caminho de sua função política, exercida quase ao acaso, a palhaçaria também oferece alívio, na possibilidade de ver o mundo de outra maneira e simplesmente poder ser. Inclusive de poder ser mulher. Ora, o que é útil de se ver em uma mulher? Que espécies de comportamentos são desejáveis, agradáveis para o feminino? Todos aqueles, eu diria, afinados com a bailarina de Chico Buarque de Holandae Edu Lobo (1983):

Procurando bem/ Todo mundo tem pereba/ Marca de bexiga ou vacina/ [...]Só a bailarina que não tem/ E não tem coceira/ Verruga nem frieira/ Nem falta de maneira/ Ela não tem/ [...] Nem unha encardida/ Nem dente com comida/ Nem casca de ferida/ Ela não tem/ [...]Confessando bem/ Todo mundo faz pecado/ Logo assim que a missa termina/ Todo mundo tem um primeiro namorado/ Só a bailarina que não tem/ Sujo

atrás da orelha/ Bigode de groselha/ Calcinha um pouco velha/ Ela não tem/
[...]Reparando bem, todo mundo tem pentelho/ Só a bailarina que não tem.

Numa rápida análise da letra, os elementos da “pereba”, marca de vacina, feridas, remetem a uma pele perfeita, sem arranhões, nem cicatrizes. Mulheres têm corpo sem marcas, intacto, belo e desejável. Disponível, aliás, aos olhares. A unha encardida denuncia falta de preocupação estética. Nem pensar. Mulheres, “a bailarina”, estão preocupadas com seus cuidados de beleza. Dente com comida, sujo atrás da orelha e “bigode de groselha” são falta de higiene e limpeza. Mulheres são limpas e cheirosas, não se permitem sujar. Se todos pecam logo após a missa, nós não. Temos um “quê” de religiosidade e pureza, sem muitas exaltações, nem comportamento exagerado. Nossos namorados, do primeiro ao último, o marido, têm de ser poucos e discretos. Afinal, homem que tem muitas mulheres, é garanhão. Mulher que tem muitos homens é puta.

Também não temos calcinhas velhas. As roupas são finas e adequadas. Estamos sempre bem vestidas. E, na alegoria do pentelho, compreendo que mulheres não têm sexualidade, ao menos não com tanta liberdade. O comportamento sexual deve ser discreto. Heterossexual, é claro, e de poucos parceiros. De preferência, um só, o marido.

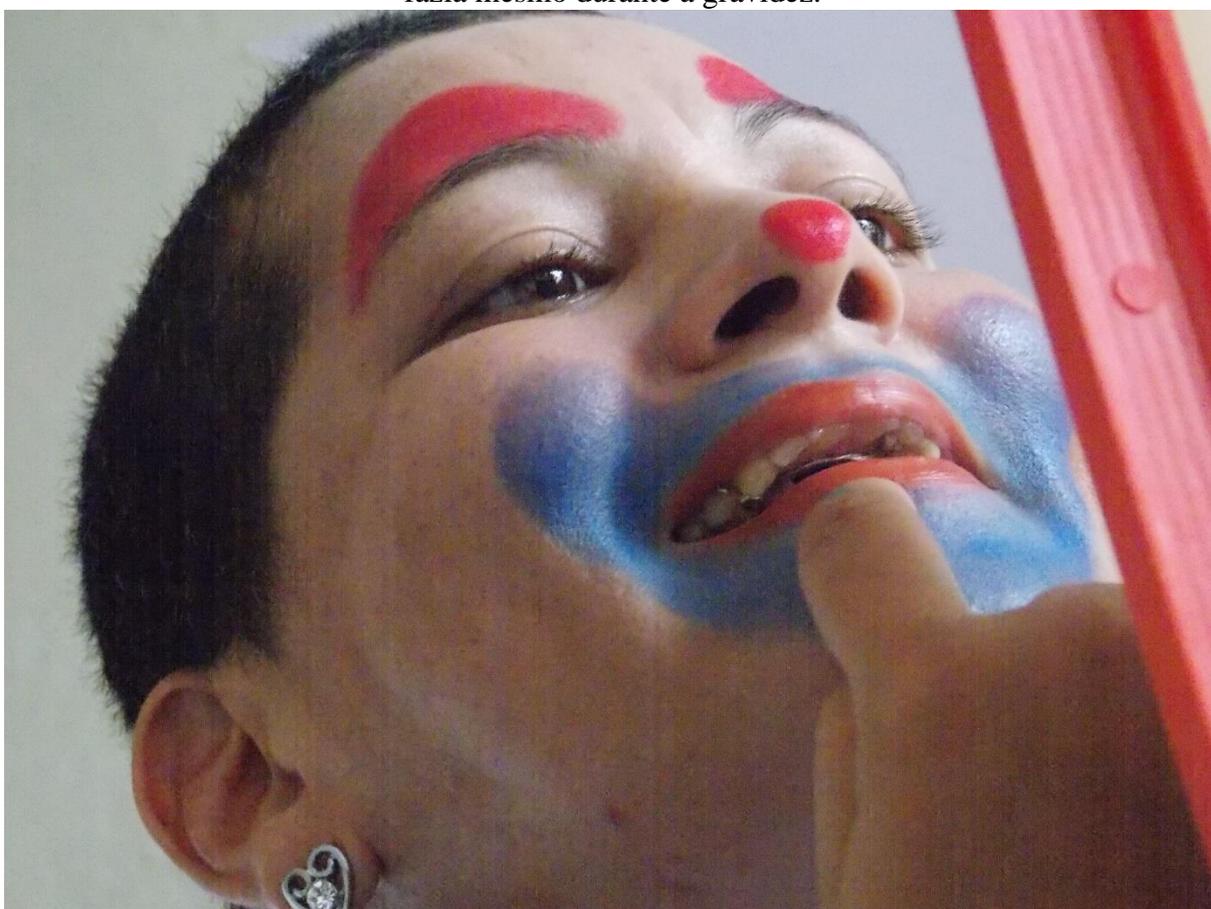
A música, por si só, daria uma dissertação. O que fiz foi uma rápida análise, apenas para ilustrar o que vejo como de “bom tom”, pesando enquanto regra social sobre mim mesma. No inverso disso tudo, contrariando o que é útil e agradável para uma mulher, está situada a cena de palhaçaria feminina. Se pensarmos bem, é bastante libertador para uma mulher se entregar à possibilidade de experimentar outros modos de ser, fortemente marcados por uma arte onde ser controverso é a regra, não a exceção. Falo por mim, é claro, mas não sozinha.

Relembro o que disse a palhaça Meio-Quilo, de Porto Velho (RO), acerca do período em que, mesmo grávida, jamais deixou de atuar como palhaça e circense. *“Estamos cansadas, né? Devido à gravidez, pesadas, né? Porque nosso corpo fica pesado. Mas quando vemos aquele rosto com sorriso, então tudo que tá difícil pra nós desaparece, porque surgiu um sorriso, e um sorriso faz com que tudo desapareça, né? Tudo que tá doendo, pesado, fatigado, desaparece”*.

O que dizer de uma grávida que não fica quieta? Provavelmente sofrerá mais, correrá riscos. Resguardadas algumas condições médicas específicas, Meio Quilo contraria os ditames sociais esperados de uma grávida. Numa surpreendente (e, é claro, arriscada) reviravolta da medicina, é provocando o riso que ela sente diminuir o peso da barriga. Ao que parece, assim,

sua arte foi capaz de alterar toda a sensação de seu corpo. Assim como a fisicalidade envolta no sentido de “corpo” que utilizei aqui, o que dizer da alteração de sociabilidades sobre ele, criação de outras formas de ser, para além das limitações comumente impostas? Meio quilo estava prestes a ser mãe, a assumir, portanto, um dos papéis esperados para ela. Entretanto - vejam que absurdo! - ela continuou a pintar o rosto e vestir os exagerados trajes da palhaça, em estripulias por aí. Não pôde conter-se em um só papel. Precisava continuar experimentando leves sorrisos, refazendo-se, recriando-se.

Fotografia 24- Palhaça Meio Quilo, Porto Velho (RO), maquiando-se para sua arte, como fazia mesmo durante a gravidez.



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

Entre as Trovadoras, de Belém (PA), há um entendimento comum de que o palhaço cria um universo de possibilidades, delicioso de experimentar, por meio do qual brincam com diferentes estados e composições de maquiagem e figurino para suas palhaças. É constante, na fala delas, o realce ao caráter de eterna transformação de suas figuras cômicas.

Conta Romana Melo, palhaça Estrelita, a respeito dos caminhos de sua palhaça: *“Então é uma menina, é uma bonequinha...? E ela é meio uma moleca, mas meio jogadinha, assim, mas com o tempo a gente vai descobrindo outras sensações. Atualmente ela tá mais rabugenta, assim, com uma cara mais rabugenta. A partir do momento que eu comecei a fazer velha, muito quando eu comecei a substituir a Patrícia nos espetáculos, o Ó, Abre Alas, quando ela não podia fazer a cena da mãe, e aí eu acabei fazendo e aí eu fui descobrindo também essa outra temperatura dela, né? Essa coisa mais rabugenta, que é outra bem legal, outro lado bem legal que ela tem, assim. E atualmente eu percebo que ela brinca, se diverte, mas eu percebo que ela também tá mais assim, sabe? Por mais que mude a cena, por mais que eu não esteja de velha, mas ela tá com uma boca meio arreganhada, tá meio, meio assim. E a maquiagem acabou mudando, depois de oito anos ela mudando, que era uma coisa enorme, verde, assim[...] Aí começou a diminuir, diminuir, diminuir... E aí foi. E agora ela tá rosa, num tá mais verde, passou do azul pro verde, agora tá rosa. [...] E a gente vai mudando, vai descobrindo”*.

Patrícia Pinheiro opina: *“Mas eu acho que é isso que é bacana, porque é, parece como a gente, é, isso que a Alessandra falou. Tem dia que eu me acho criança, tem dia que eu me acho velha, tem dia que eu me acho não sei o quê. Aí eu acho que é isso que é legal, assim, ah, hoje eu quero fazer de um jeito, hoje vai ser arrumada, hoje não vai ser”*.

Alessandra Nogueira, então, continua. *“Eu acho que o palhaço tem isso, né? Como a gente se aproxima muito dessa condição da criança, não infantil, mas da criança, que a criança também ela pode tudo, ela se esconde atrás do guarda roupa pra ficar olhando a tia, pra descobrir alguma coisa. Se a gente for ficar fazendo isso em casa, se escondendo atrás do guarda roupa, vão dizer que a gente é doida. Mas a gente palhaço, eu acho que a gente tem essa liberdade, e o lugar que a gente pode brincar. Ah, hoje meu palhaço... a minha palhaça ela tá mais criança... Ah, hoje ela tá meio... ela quer encher o saco de todo mundo, ela é uma velha, ela tá... E é a mesma palhaça, porque são as nossas facetas, são as temperaturas do teu palhaço, que é ser humano. Né? Eu vejo assim... Então eu acho que é legal poder brincar com isso”*.

Enquanto brincam de maquiagens e personalidades distintas, as Trovadoras brincam com o “estado de bailarina”. Viram velhas, crianças, pintam o rosto de diferentes formas. Reinventam a palhaça, a mulher, o mundo em que vivem, por vezes verde, rosa, azul. Enquanto Dani falava diretamente em um papel político para a figura do palhaço, as Trovadoras centraram-se em seu estado de transformação brincante. Não menos político, este último, dados

os papéis fixos que ainda tentam nos ensinar a cumprir. Político enquanto questionador de um sistema de vida e de ordem das coisas e pessoas. A palhaça habita em um mundo onde a regra é poder ser.

Fotografia 25- Artemys Helen, palhaça Loli, durante saída de rua em Macapá (AP).



Fonte: Andréa Flores, 2013.

Lá por Macapá (AP) também recordo de Helen, atriz doce e de poucas palavras, tímida, muito querida por todos. Em cena, vira a palhaça Loli, espalhafatosa, falante, colorida, que aborda o público de frente, sem cerimônias. Diferente e, ao mesmo tempo, tão ela, algo dela que aparece com mais força na palhaça, sua forma livre e desmedida de tudo o que nos é imposto ser cotidianamente. *“Eu consigo me doar mais como a Loli. A Helen, não. Tá entendendo? É por isso que eu falo, né? Dez por cento. É Helen, só que menos dez por cento, e a Loli é a Helen 100%. Porque eu tenho muito medo de coisas, principalmente da sociedade, dela te julgar[...]”. A Loli começou na primeira vez que eu coloquei a máscara. A primeira vez que eu coloquei o nariz eu me senti, eu me senti realmente cem por cento”*, diz ela.

Helen é uma palhaça disfarçada de gente. Essa constatação saiu da boca de uma criança, numa história que Patrícia Pinheiro contou-me, a respeito dela mesma. Foi o sobrinho dela, quem, aos seis anos de idade, teria passado o dia inteiro observando a tia, para descobrir o que era a palhaça. No final do dia, virou para sua mãe e compartilhou sua grande descoberta: ela era uma palhaça, que às vezes se disfarçava de pessoa. O conceito, de grande inteligência, aplica-se igualmente muito bem à palhaça macapaense. Loli encara as pessoas de frente, é capaz de abordar qualquer pessoa para suas conversas sem sentido. Por vezes, Loli esconde-se um pouco, em torno de dez por cento. Guarda as roupas coloridas e nada harmônicas. Desfaz o penteado preso para os lados. Remove a maquiagem brilhosa. Esconde um pouco o que há de risível e abusado, e fica a pessoa, Helen, um tanto mutilada de partes importantes que si, que, contudo, continuam reverberando em sua vida.

O disfarce, a pessoa em vida comum, não é muito hábil em sua tarefa de esconder. A palhaça tenta continuamente sair. É o que relatam as Trovadoras, quando ouviram a história do sobrinho de Patrícia Pinheiro, que ela relatava para mim na presença delas e sobre a qual já haviam ouvido. Alessandra Nogueira é quem logo comenta:

“Quando a Patrícia me falou isso, eu achei tão verdadeiro... Sabe quando alguém encontra a verdade? Quando a Patrícia disse isso, eu falei: Patrícia, esse menino encontrou a verdade. Isso foi tão verdadeiro pra mim, uma explicação tão simples, mas tão profunda, que eu digo, eu tomei pra mim isso e repito pra todo mundo, assim. Pra mim é realmente isso, quando as pessoas me perguntam, eu sou palhaça e me disfarço de gente. Eu me disfarço de gente, assim, porque é incrível essa coisa de que as pessoas me veem e... Ah, tu é engraçada... Aí, quando eu vejo, eu mesma me reconheço, ‘gente, agora a Neguinha tá...’. Tem dias que eu tô em casa, ou então eu tô no supermercado, alguma coisa assim, e eu percebo, égua, gente, a Neguinha tá querendo sair. É como se... ela quer! Ela quer agir, ela quer ser, ela quer tá se vendo, entendeu?[...] Eu não me acho tão engraçada assim, eu me reconheço engraçada em alguns momentos, mas eu não me acho uma pessoa, ah, super engraçada. Mas eu escuto isso das pessoas... Às vezes eu tô no meu trabalho, como terapeuta ocupacional, e a minha coordenadora vira, ‘tu é muito engraçada’. As pessoas falam isso. Eu acho que eu tenho momentos engraçados, mas eu escuto muito das pessoas isso... Mas eu me acho disfarçada... Porque eu adotei pra mim isso realmente”.

“O menino de ontem me plange”, escreve Manoel de Barros (1996, p.19).

A palhaça plange. Cutuca, pede espaço, grita, retumba lá dentro. Quer sair do disfarce e, quando menos se espera, mesmo à revelia, aparece. Quanto mais a atriz, que é também terapeuta ocupacional em uma instituição da prefeitura da cidade de Belém, finge esquecer Neguinha e assume o papel de gente séria, mais se depara com a fraqueza do disfarce, diante do olhar do outro. Em sua fala, noto a continuidade do corpo palhacesco na atriz, fora da cena. Ele demarca uma diferença na mulher-involúcro, afetada pelo estado experimentado na cena, que deixa nela uma graça para além da habitual. Não se trata simplesmente de ser engraçada, mas efetivamente de ser palhaça.

A Trovadora que mais me marcou nesse sentido, da importância pessoal que o contato com o universo clownesco lhe trouxe, foi Sônia Alão. Membro fundadora do grupo, há quinze anos em atividade, sempre percebeu sua veia cômica. Entretanto, sofreu repressão da família quanto ao seu ingresso no teatro, o que quase lhe custou a frustração de toda uma vida.

“Já pensei quando eu era mais jovem, fugir, eu ia fugir pra seguir a carreira artística. Desde a adolescência. Sabe aquele cara que chamava Jaime Barcelos? Ele tinha uma oficina no Rio de Janeiro, que ele dava pra atores iniciantes, que era no Tablado. Então eu sempre via as notícias no jornal, nas revistas e eu sempre ia passar férias no Rio. Eu sempre tive vontade de ficar, mas eu era de menor e um dia eu fui dizer pro papai que eu ia ficar. Levei uma surra e voltei de lá forçada e fiquei com aquela frustração na vida. Falei: será que um dia eu nunca vou conseguir ser uma atriz?... E o tempo foi passando, né? Aí eu fui, fiz faculdade, me formei, como te disse, tenho dois cursos, administração e ciências contábeis, mas eu sempre tinha aquela frustração, eu quero ser atriz, eu quero ser... Não é frustração, frustração de não ter nada ainda em relação ao curso, né? À vida artística. Só ficava fazendo graça nos aniversários, onde eu ia, nos encontros com os amigos, chegava e diziam, lá vem a palhaça. Sabe, era muito engraçado isso, lá vem a palhaça, chegou a palhaça, e aí, conta uma piada, faz uma graça”.

Fotografia 26- Sônia Alão, a mulher que já nasceu palhaça, mesmo reprimida pela família.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Ela soube, por acaso, do curso na ETDUFPA. Inscreveu-se, passou, e lá descobriu outra vida, a que tanto ansiava, que culminou com a palhaça, cuja descoberta nunca mais a deixou. Dentre todos os grupos de teatro por onde já passou, na cidade, escolheu permanecer nos Palhaços Trovadores. *“E aquela máscara pequenininha que tudo transforma, né? Que é a máscara vermelha, que é o nariz[...]O místico dela é que você nunca pode colocar ela na frente de ninguém. Ou você abaixa pra colocar, ou você vira de costas, porque aquilo te transforma, né? E a transformação vem o impacto, né? Pá!... E é muito louco isso, é engraçado como vem logo a voz. Colocou aquela máscara pequena, parece que é automático, vem assim a voz, vem... vem o andar, vem o corpo... Comigo foi assim... Mas aí depois ela vai aperfeiçoando, né? Com o tempo vai aperfeiçoando. [...] Eu gostaria de sobreviver só da minha arte, entendeu? Mas a arte de representar, a arte de tá no palco, de tá mostrando a minha arte no palco, sabe? Não gosto de negócio de, ah, de ser arte-educadora, de ser diretora, sabe? Já enveredei por esses ramos todos, assim, um pouquinho de cada um. Fiz vídeo, fiz curta, falta fazer um longa, né*

(risos)? [...]Mas tive um pouquinho de experiência. Mas a palhaça foi a que ficou, né?... A palhaça foi a que ficou, tá aí, que gosta de tá aí... Mas o que é engraçado, sabe, Andréa, a gente fazia outros trabalhos, [...]eu tenho a sorte de ser convidada, né? Por outros grupos pra fazer. E eu tô lá e o diretor começa: 'tira essa palhaça do palco' (risos). É muito engraçado, porque ela vem, espontaneamente. [...] Se eu não me policiar, de repente eu tô falando como Pirulita... No meu dia-a-dia não, no meu personagem lá. Mas eu só não falo porque eu não tenho o nariz, mas se eu colocar o nariz fatalmente ela vem”.

Em Pirulita, a palhaça de nascimento realiza-se, expondo toda sua comicidade. Da surra ao sucesso entre os Trovadores, existe uma mulher em busca de si, de seus anseios, que perpassam por várias experiências artísticas, componentes de um ser que vai se aprimorando, acumulando potências e manifesta-se em plenitude na palhaça. Sônia encontrou no teatro e, particularmente, em Pirulita, a possibilidade de existência que buscava desde a adolescência, reprimida pelos ditames das regras sociais. Ela abandona o corpo de outrora, sentado na cadeira como administradora e contadora, e o aprimora, pelo riso, como quando participa do espetáculo de carnaval dos Trovadores, “Ó, Abre Alas!”, vestindo o hilário e grotesco juiz de futebol que sai distribuindo cartões amarelos e vermelhos pelas cenas.

Fotografia 27- Palhaça Pirulita após espetáculo “Ó Abre Alas!”, com os Palhaços Trovadores.



Fonte: Marton Maués, fevereiro/2014.

Corpo desajustado, exagerado, grotesco, tal qual descreve Bolognesi (2003, p.184):

Na caracterização do palhaço tudo é grotesco [...] o palhaço mantém viva a tradição do grotesco, amenizando-a. Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas ideias de sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado. É um corpo que deixa transparecer os seus dilemas e sua luta interna e, em tom de jocosidade, escancara e desafia os seus próprios limites. O palhaço almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas.

Talvez agora o leitor consiga compreender melhor o que afirmei anteriormente. A palhaça anda na contramão do ideal de mulher. Roupas extravagantes, maquiagem desmedida, gestos fora do comum, atitudes bobas, grosseiras, por vezes sexualmente exacerbadas, são características que, de acordo com o padrão com o qual aprendemos a conviver, não são femininos. Não são suaves, comedidos, delicados. Não são belos, bem formados. Pela lógica, tendemos a fazer uma associação mais fácil com o masculino, embora a figura do palhaço seja sempre transgressora, em algum nível, independente de gênero.

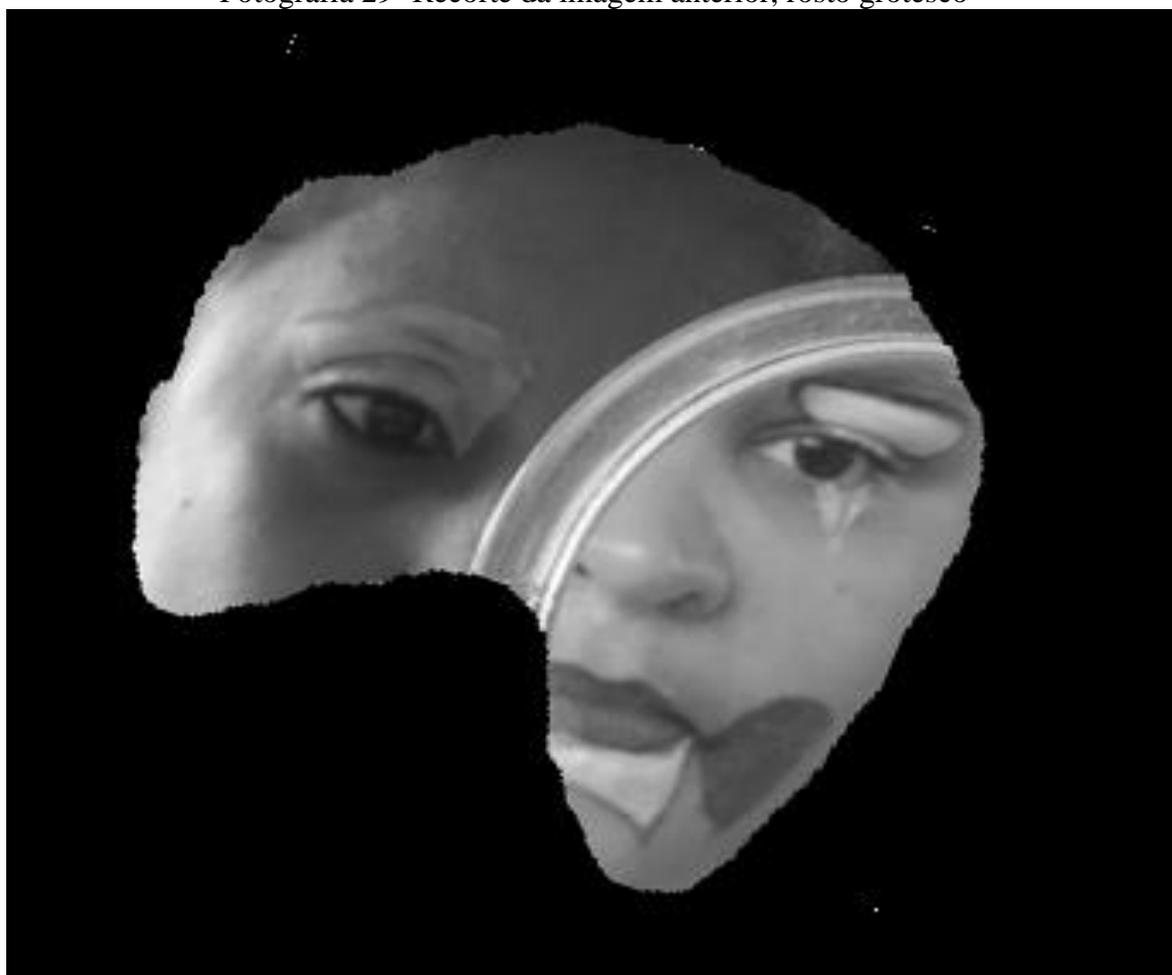
Lembro-me de Ângela Gomes, junto a sua parceira Lim Costa, palhaça Vidoca, maquiando-se para mostrar-me a cena que dividem no espetáculo “Gran Circo Embarca e Rema ou Batata!”, no qual atuam junto a outros palhaços da Cia. Artes de Persona. Observo-as removendo a maquiagem do dia-a-dia e acrescentando traços e cores que ampliam os olhos, deformam os lábios, exageram expressões. Cuidadosamente, acionam a maquiagem criada para a palhaça e mais uma vez pintam o rosto para a cena. Desformam o traço cotidiano. O espelho sobrepõe parte do reflexo do rosto de uma no da outra. A parte real da face de Lim parece compor, assim, uma só, com o reflexo da face de Ângela. Realidade e reflexo encontram-se, misturam-se e a foto dá a impressão de que temos, à nossa frente, um só rosto disforme, entrecortado pela borda do espelho. A criatura que surge tem olhos desalinhados, nariz fora do lugar, boca torta e uma cicatriz que lhe atravessa. Cicatriz-borda. Marca de uma ferida aberta um tempo atrás, borda como fronteira. Tem expressão sofrida, mas está prestes a entrar em cena. As duas atrizes dividem o espelho, a tradição recente de ser palhaça, tornar-se ridícula a cada apresentação, deformar o rosto, exibir imperfeições, sofrer um pouco por isso e... arrancar risos. Imagem que simboliza o contrário da bailarina de Chico Buarque e Edu Lobo.

Fotografia 28- Ângela Gomes e Lim Costa, Barcarena (PA).



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Fotografia 29- Recorte da imagem anterior, rosto grotesco



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Mais do que oposto, o corpo da palhaça é um perigo à forma feminina com a qual ainda convivemos. A desordem, não moderação e indisciplina de qualquer palhaço, contrasta com a mulher contida, dona do lar, passiva. Como se não bastasse a exibição em cena, esse corpo acompanha as atrizes na vida fora do palco, mistura-se a elas, dá-lhes uma forma grotesca, ainda que debaixo do disfarce social de gente normal. A dimensão do grotesco é, segundo a ordem estruturante, impensável para uma mulher. Aproxima-nos das feiticeiras do tempo colonial, exacerbando um comportamento contrário que incomoda e tende a ser silenciado, combatido. Feridas que deixam cicatrizes. Eu reconheço nas imagens e relatos das palhaças uma forma risível de ser mulher, especialmente demarcada na forma grotesca própria de uma clown, que, superada a ferida, ultrapassa a fronteira comum de ser mulher.

Sodré e Paiva (2002) caracterizam o grotesco como a combinação de elementos heterogêneos que desarmonizam o gosto, como o envolvimento em situações absurdas, alusão ou exposição das genitais etc. É uma condição de rebaixamento. Tal comportamento suscita um certo padrão de reações, como horror, espanto, repulsa, riso. Este último, a eterna busca de palhaços e palhaças, além de um desejo totalmente impensável para uma mulher. Seria coisa de “mulher decente” andar por aí se expondo, fazendo rir, comendo jornal?

Certamente não. Se o fosse, a palhaça não existiria. “O grotesco funciona por catástrofe. [...] Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”, definem Sodré e Paiva (2002, p.25). Catástrofe, deformação, com a forma patriarcal de conceber a mulher. Inserida nessa mutação, a ridícula palhaça coloca-se no nível do chão, lugar próprio da arte clownesca e, para ele atrai o feminino ideal, cuja representação, habitualmente, nada tem a ver com desagradável ou risível.

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.39)

Alessandra Nascimento, palhaça Bolota, de Parauapebas (PA), sente a dificuldade de encontrar parceiras de trabalho dispostas a assumirem-se grotescas, como ela. Com uma longa trajetória de teatro pelos palcos e ruas de Parauapebas, que iniciou por volta de seus quinze anos e seguiu inclusive formando palhaças, Alessandra hoje atua em uma igreja evangélica, onde divide cenas com outras mulheres, estas sem tradição de teatro fora da igreja. A palhaça refere

que elas têm dificuldade de mostrarem-se ridículas, assumindo personagens que não arriscam o grotesco.

“Aí, assim, né? Quando eu fui apresentar a primeira vez na igreja... quando me convidaram pra trabalhar na rede de criança, trabalhar com as crianças, e que apresentasse algo, ‘ah, apresenta tua bonequinha’. Aí eu falo: não é bonequinha, é palhaça, palhaço mesmo, eu vou fazer clown... Porque a gente aprende os princípios, né?... Aí eu me visto de Bolota, aí eu tenho umas colegas minhas que se vestem de bonecas, não querem ser palhaças... Pois é, eu sinto isso, que elas não querem. Elas não querem ser palhaças, elas querem ser bonecas, se vestem, não está disponível... [...] A gente fica alegre, né? Fica alegre quando quer que a gente vista o palhaço da gente. Aí eu vejo que elas não são assim, elas querem tá bonitinhas, né? Aí coloco um cabelo assim (ela leva as duas mãos fechadas à cabeça, uma em cada lateral, indicando cabelo preso dos dois lados), faço a maquiagem, pinto, fico crescendo o olho assim (arregala os olhos), antes de entrar em cena, crescendo...”

Arregalar os olhos: ampliar a visão. Branco dos olhos (esclera) à vista dos outros, exageradamente à mostra. Iris completamente exposta. Músculos esticados, canto dos olhos arredondados. Desarmonia. Aquela sensação de que levou um susto. Assustada com o que, afinal? Conosco, talvez. Com a humanidade, com o mundo, visto ao avesso, sempre pela primeira vez. Outra forma de ver. O avesso em si mesma, Alessandra-Palhaça. É preciso esticar os olhos, é preciso coragem para ver e ser visto, fora do habitual. É preciso coragem para ser mulher e permitir-se ver e ser vista, fora do habitual. Não tive a oportunidade de ver Bolota, apenas ouvi Alessandra falar. Mas não sinto necessidade. Já posso imaginá-la exposta, destacando-se, no meio de tantas bonecas.

Uma curiosidade. Bolota ganhou sua forma de andar a partir das observações que a atriz fazia de sua filha Alícia, quando ainda ensaiava os primeiros passos. Ela me conta que o modo desajeitado e entreaberto de usar as pernas, próprio da menina nessa fase, permitiu-lhe ver um desconcerto interessante para a palhaça. Nada de belas pernas que andam muito bem de salto. O passo de Bolota é desajeitado como de uma criança.

Abram os olhos, palhaças! A relação entre o grotesco e o feminino parece díspare para as companheiras de cena de Alessandra. Ela, no entanto, sente prazer pessoal em vestir Bolota e mostra, em si mesma, que isso jamais diminuiu sua feminilidade. Pelo contrário, acrescentou-lhe outras nuances possíveis. Na verdade, dialogando com Mary Russo (2000), encontro uma outra forma de conceber a feminilidade, em estreita associação com o grotesco.

A autora critica o feminismo da década de 1990 por reforçar, mesmo que em crítica ao patriarcalismo, receitas de comportamentos moralizadores, identificados como corretos, no discurso de igualdade. Para fugir de padrões de normalidade, segundo ela, o feminismo e os discursos de liberação devem aproximar-se do heterogêneo, estranho, maltrapilho, incompleto, entre outras referências, estreitamente associadas à mulher, na própria origem da palavra grotesco.

A própria palavra, como quase todos os que escrevem sobre o assunto acabam um dia se sentindo obrigados a mencionar, evoca a caverna - a grotta-esco. Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral. Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) como o corpo feminino anatomicamente cavernoso. Essas associações do feminino com o grotesco terreno, material e arcaico sugerem uma representação forte e positiva de cultura e feminilidade a muitos autores e artistas de ambos os sexos (RUSSO, 2000, p.13).

Figura 1- A Origem do Mundo, de Gustave Courbet, 1866.



Fonte: <<http://ab-logando.blogspot.com.br/2013/07/o-cair-da-burka-deles.html>>, 2013.

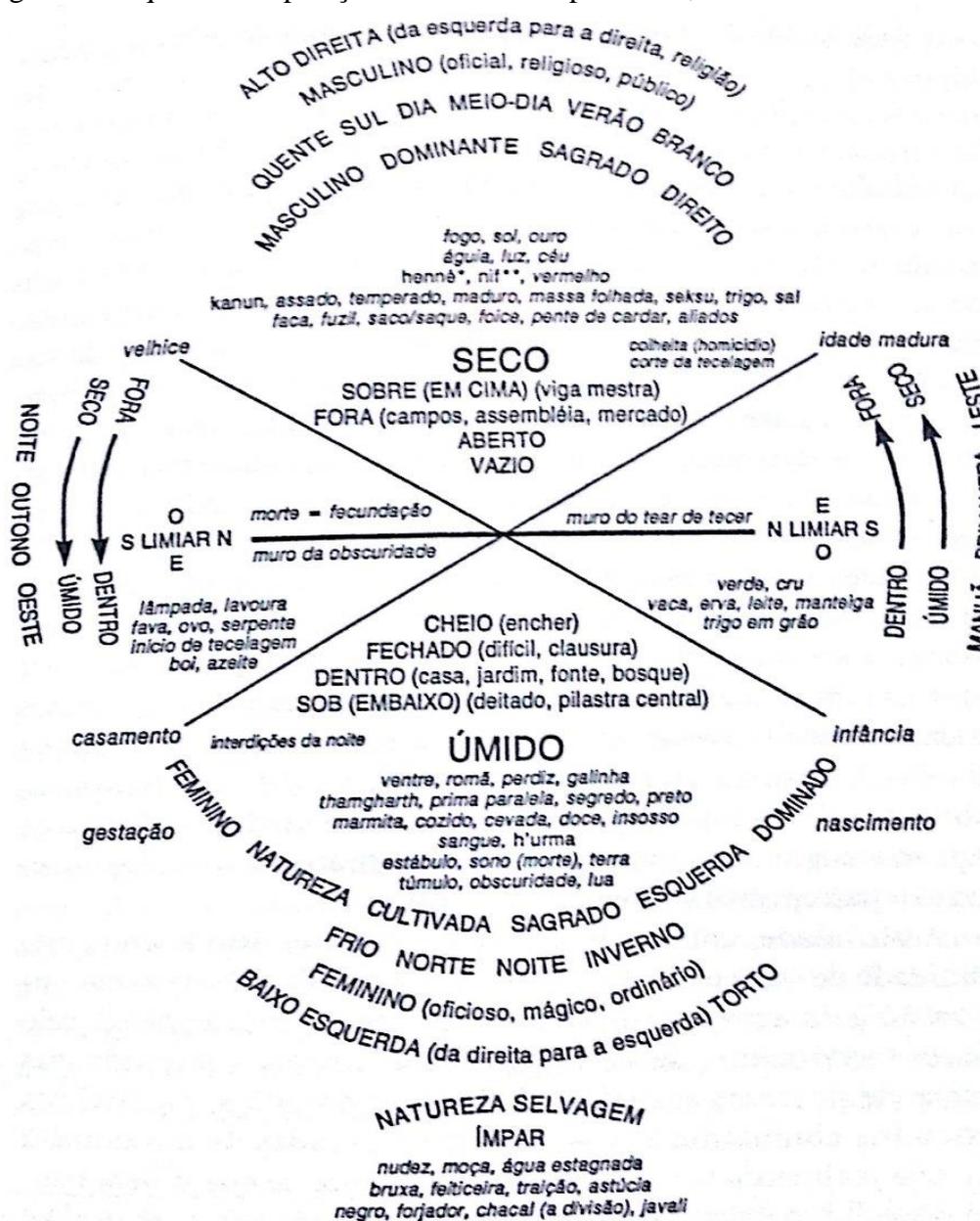
Escolhi o quadro de Coubert para ver bem de perto (quem tiver um espelho por perto e nele puder ver refletido algo semelhante, melhor ainda) a que remete a *grotta esco*. A caverna escura evoca uma relação forte com a terra, com a forma original, de onde se origina a vida. Umidade, escuridão, rebaixamento. Sim, leitor, não há como dizer em meias palavras. A palavra *grotesco* parece fazer referência à própria genitália feminina. Odores desagradáveis, pelos, secreção, urina, sexo, prazer. A vagina parece ser a primeira e maior representação da abrangência do termo e notadamente apartada do bom gosto. Que escândalo!

O próprio corpo feminino, como um todo, torna-se a caverna, que tem no órgão sexual sua entrada e designação mais clara. Ou escura. Basta dar uma olhada, abaixo, no Esquema sinóptico das oposições pertinentes, proposto por Bourdieu (2010), onde o autor destaca as costumeiras representações associadas ao feminino no sistema patriarcal de oposições. Nele vemos nossa vinculação ao úmido, interior, baixo. Encontramos também todas as outras associações já mencionadas: casamento, gestação, condição de dominado etc.

A mulher aparece na posição de baixo, como ser incompleto, que precisa ser preenchido. Fechada, de difícil acesso e mesmo condenada a clausura. Por isso também afeita ao lugar de dentro, da casa, do jardim, locais privados. A ela cabe a posição deitada, sob, debaixo, como na posição sexual mais comum. A umidade referente ao feminino sobressai, associada a elementos como segredo, túmulo, obscuridade, noite. Feminino mágico, misterioso, no sentido de incerto, torto, incorreto, bem apropriado à identificação com traição e astúcia, por nossa natureza selvagem.

A representação simbólica proposta pelo autor para as oposições entre os gêneros tem muita proximidade com as apontadas por Mary Russo (2000), na associação com a *grotta esco*. Se, por um lado, o sistema patriarcal tem feito reproduzir essas distinções, mantendo-nos na posição de dominadas, por outro, algumas delas parecem oferecer uma porta para compreensão de outras significações possíveis para o ser mulher, que se relacionam, inclusive, ao universo da palhaçaria. Aqui, na verdade, compreendo que esses sentidos que expressam nossa condição de menos valia tornam-se ganho para a palhaça. Passamos a brincar com eles, absorvê-los de tal forma, que mesmo os desejamos, para que a cena cumpra seu papel cômico, grotesco, absurdo. E nela invertamos a menos valia, a condição social.

Figura 2- Esquema de oposições da sociedade patriarcal, de Pierre Bourdieu.



Esquema sinóptico das oposições pertinentes

Fonte: Bourdieu, 2010, p.19.

“Ora, a mulher é fogo, [...] filha do diabo, mulher louca, histérica herdeira das feiticeiras de outrora”. O que encontramos em Michele Perrot (1988, p.187-188) é o registro de um dos discursos em torno da mulher no século XIX, e que justificava a necessidade de nos manter subjugadas. O que se vê, porém, é em contraste com a visão de pureza, disciplina, moderação, outras feminilidades sobre as quais o imaginário referente a mulher pode assentar-

se. Aprendemos a repugná-los, rejeitá-los, em prol do comportamento social mais aceito. Bonequinha ao invés de palhaça. Basta arregalar os olhos.

“Agora, a coisa do olho, que é mais difícil de manter (Sônia arregala os olhos), essa coisa do olhar, né? Que o palhaço olha com o nariz, quando ele vai mudar, ele volta... (ela desloca a cabeça um pouco para frente, mantendo os olhos arregalados, vira o rosto para um lado e para o outro, apontando com o nariz), né? Tem um jogo, sempre o nariz e essa coisa do olhar, assim (arregala novamente os olhos)”. Sônia Alão estava certa. O olhar, tão caro para o jogo do palhaço, é uma das coisas mais difíceis de manter. Sempre arregalado e seguindo o nariz, como se por ele o palhaço olhasse para tudo, como aprendeu Marton Maués (2004) e ensinou a seu grupo e a todos nós que passamos por sua mão de formador. O olhar é essencial para que o palhaço consiga relacionar-se com a plateia. Olho que tudo vê, enorme, difícil de ser mantido, em um mundo onde ver demais é dolorido para quem enxerga e pouco interessante para o sistema.

Está no dito popular: em terra de cego, quem tem um olho é rei. Ou rainha. E, junto com o nobre título, vêm todas as responsabilidades, intrigas, guerras e oposições. Assim é que nos identificamos com a imagem da feiticeira...

Importante ressaltar, embora para mim pareça óbvio, que não tento legitimar a visão maniqueísta que situa a mulher entre os maus e inferiores, em contraste com o homem bom, superior, cabendo a ela mesma, portanto, a tarefa de conter seus próprios instintos, como sugere o registro acima. O que estabeleço é um par de opostos à visão social dominante em relação à mulher, identificando-nos com outros paradigmas possíveis para, através deles, compreender as dimensões sociais da palhaçaria feita por mulheres.

O que Russo (2000, p.21) chama a atenção é que a feiticeira, a disforme, são desvios da norma, outras formas de subjetivação que, no domínio do grotesco, exercem função simbólica perpassada pelo escandaloso, hilariante, cômico, entre outras representações. Atendem, inclusive, a fins políticos, propondo outro modo de ser, em contraste com o corpo clássico, obediente: “O corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura ‘inferior’ não oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social”.

Na simples aproximação entre feminino e grotesco no corpo da palhaça, compreendo que as estruturas sociais são questionadas. É um outro tipo de feminilidade, que debocha dos

perigos historicamente associada ao gênero feminino, descumprindo a ordem de controlar-se e permitir-se controlar.

Alberti (2002) afirma que, nos tempos antigos, os termos equivalentes a “risível” são *geloion*, em grego, e *ridiculum*, em latim. Ambos são muitas vezes traduzidos por “ridículo”. Grotesco, ridículo, louco, como sugere o relato da criação no papiro de Leyde datado do século III, de autor anônimo, citado por Minois (2003). Nele, Deus não teria criado o universo pela palavra, mas dando gargalhadas, a partir de uma crise de riso louco, como se tivesse se dado conta de sua existência absurda. Eternamente, assim, aquele que ri (Deus) e sua gargalhada (a criação, o universo) encaram-se, perguntando, afinal, o que fazem aqui. Sim, ao que tudo indica, Deus ri. Que delícia, que alívio!

O âmago de ser palhaça está em assumir esse ridículo, absurdo da existência. Ao provocar o riso, ela transgride a ordem simplesmente por nos ensinar quão bobos e derrisórios somos todos nós, tão centrados em nossa beleza, inteligência e força. Clowns são seres que se mostram sem medo, expõem-se da maneira como são, ingênuos, grotescos, engraçados, líricos, permitindo-se ver pelos fracassos e defeitos, para que os outros riam de seu ridículo, como ensinam Maués (2004) e Lecoq (2010). Ao se expor, a palhaça (re)inventa sua existência de mulher, agora possível de ser ingênua, exagerada, desmedida.

Em sua proposta de uma “Pedagogia profana”, Jorge Larrosa (2000, p.178) atribui ao riso a função de revelar coisas, invertendo a visão que temos da realidade. Reconheço, em sua escrita, reverberações para o que estou afirmando aqui. Diz ele:

Assim, o riso mostra a realidade a partir de outro ponto de vista. Essa seria função de desmascaramento do convencionalismo existente em todas as relações humanas. O riso isola esse convencionalismo, desenha-o com apenas um traço e o coloca à distância. O riso questiona os hábitos e os lugares comuns da linguagem. [...] O riso objetiva a mentira patética. Por isso, só pode entender-se em sua relação com essa mentira, com o sério que se converteu em algo pateticamente mentiroso. [...] O riso polemiza com o sério, entra em contato com o sério, dialoga com o sério, com essa linguagem elevada que pretende envolver o mundo e compreendê-lo e dominá-lo, com essa linguagem canonizada e aceita que não duvida de si mesma. O riso desmascara essa linguagem, retira-a de seu lugar, de seus esconderijos, a expõe ao olhar como ela é, com uma casca vazia.

Se me permite o autor, mudo seu discurso a meu favor. O riso provocado por uma palhaça mostra a realidade a partir do ponto de vista feminino, desmascarando as convenções sexistas não só dessa arte, mas de todas as estruturas sociais. Apenas uma convenção está em cena: a de que mulheres não podem ser palhaças. Através dela, os hábitos e lugares comuns que

historicamente nos mantiveram destinadas somente ao ambiente privado e aos sonhos com o casamento, à espera do príncipe encantado, tornam-se mentiras patéticas. Verdades canonizadas, que se esqueceram de duvidar de si. A palhaça polemiza com elas, desmascarando-as, retirando-as de seus lugares e revelando o vazio que nelas há.

O corpo grotesco, corpo de comicidade feminina, cumpre, assim, seu papel político. Afirmando sem necessariamente fazê-lo de forma proposital. Basta estar em cena. Na verdade, entre os repertórios das palhaças amazônidas (com exceção de Carol Di Deus, sobre a qual já falei anteriormente) não há grupos ou artistas independentes trabalhando especificamente com a temática da comicidade feminina, como ocorre em outras regiões brasileiras, com destaque para as Marias da Graça, do Rio de Janeiro, pioneiras neste sentido. O que temos aqui são mulheres que demarcam sua condição simplesmente pisando em cena.

O trabalho dos Palhaços Trovadores, por exemplo, não está centrado em uma preocupação deliberada com a palhaçaria feminina. Não há um discurso político previamente discutido que demarque o gênero e seja posto em cena. Entretanto, Alessandra Nogueira realça a importância da simples presença de oito palhaças atuando no grupo e o sentido político que ela vê nisso.

“Acho que o nosso grupo, desde que eu entrei, não tem muito essa lógica de pensar, ah, a gente vai fazer um... vai colocar isso como figura, é palhaça, é palhaço. Não, somos... É, a palhaçaria, não tem essa, muito essa coisa de pensar a cena para isso ou para aquilo, para esse gênero, para o outro gênero. Eu acho que quando o... Eu acho que quando isso começou a se esboçar, mas não de uma maneira pensada, digamos assim, não, isso aqui a gente tem uma proposta que é colocar a mulher e tudo, foi no Morrer Pra Ganhar Dinheiro, né? [...] Eu acho que pensar na gente como mulher palhaça em cena, como nosso grupo não tem essa coisa de, ah, somos um grupo de palhaças, né? Que tem... pra marcar um espaço, né? Como é o caso das Marias da Graça, por exemplo. Essa não é a lógica do nosso grupo, que é misto, né? Mas eu acho que ter mulheres... é como às vezes as pessoas me perguntam, ah, como é ser atriz negra, assim? Eu não faço um trabalho pra sublinhar isso, ah, é um trabalho sobre negro, sobre negritude, sobre... Né? Não tenho isso. Mas eu acho que eu, atriz negra, estar em cena já é um depoimento, tá ali, impresso, é uma pessoa negra. Eu acho que já diz alguma coisa. Eu acho que é a mesma coisa de ser mulher, entende? Acho que é a mesma coisa de ser mulher. O nosso grupo não tem esse emblema de... mas ter oito mulheres, oito palhaças, quando a gente

tá em cena a gente imprime alguma coisa, né? São mulheres fazendo. Os meninos fazem do jeito deles, nós fazemos do nosso jeito...”.

Fotografia 30- Tininha, Neguinha, Pirulita e Aurora Augusta em cena com “Morrer pra ganhar dinheiro”, no Rio de Janeiro.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2012.

“Morrer para ganhar dinheiro” é uma cena curta, de aproximadamente dez minutos, criada pelo grupo para ser apresentada no IV Festival Internacional de Comicidade Feminina, no Rio de Janeiro. As Trovadoras foram convidadas a participar do evento, durante o cabaré²⁵ de palhaças que aconteceria em um dos dias. Como a proposta do festival é mostrar a cena cômica feita por mulheres, elas precisavam de algo feito exclusivamente pelas palhaças do grupo, o que não possuíam até então. Marton Maués criou e dirigiu, então, pela primeira vez na

²⁵ O cabaré é um momento destinado exclusivamente à exibição de cenas curtas de palhaçaria, seguidas umas das outras. Formato adotado, por exemplo, pelos Palhaços Trovadores, para o projeto Palhaçadas de Quinta, que acontece uma vez por mês na sede do grupo, a Casa dos Palhaços, onde são exibidos números de curta duração, por palhaços e palhaças da cidade de Belém.

história dos Palhaços Trovadores, a cena exclusiva de Troadoras, que foi exibida no festival sob aplausos da plateia, e vem sendo encenada na cidade, em momentos oportunos, como no Projeto Palhaçadas de Quinta.

Originalmente composta por quatro Troadoras (Sônia Alão, Alessandra Nogueira, Patrícia Pinheiro e Suani Corrêa), a cena gira em torno de duas palhaças que são demitidas do circo onde trabalhavam e, falidas, têm uma grande ideia para ganhar algum dinheiro. Uma delas finge-se de morta, enquanto a outra chora a suposta perda. “*A gente vai ficar riiica!*”, grita Neguinha vez ou outra, empolgada. Entram em cena a dona do circo, Pirulita (palhaça de Sônia Alão) e a puxa saco, Aurora Augusta (Suani Corrêa). As duas conseguem enganar a ambas e conseguir algumas moedas. A farsa, entretanto, logo é descoberta, em pura bobagem, terminando tudo em pontapés e chutes.

Se observarmos a foto anterior, Tininha e Neguinha trajam roupas tradicionalmente masculinas. Calça de tecido larga e blusa de manga comprida com gravata, e macacão e suspensório, respectivamente. Figurinos, inclusive, bastante diferentes dos usados pelas palhaças habitualmente. Na temática geral da cena, baseada em um número tradicional de palhaços, não há qualquer menção a algo próprio do universo feminino, destacado pelo grupo. Nem masculino. Na verdade, o número trata da esperteza e estupidez humana, atributo de qualquer gênero. Era sobre isso que Neguinha falava, em seu relato anterior. O grupo não direciona seus trabalhos para o desenvolvimento de temáticas especificamente pensadas como femininas. Embora a cena represente um marco nos quinze anos de história deles, apenas dilata o que os Troadoras fazem: levar palhaças - e muitas palhaças, diga-se de passagem - para a cena. A mistura de homens e mulheres e a intensa participação feminina faz parte do repertório da trupe, que não constrói discursos, nem grandes preocupações a esse respeito. É com a presença no palco e nas ruas por onde se apresentam, seja com “Morrer para Ganhar Dinheiro” ou com qualquer outro espetáculo, que as Troadoras imprimem sua marca, a seu modo.

As palhaças do Circo Roda Ciranda, de Macapá (AP), também não direcionam seus fazeres artísticos para algo especificamente feminino. Simplesmente ocupam a cena, seguindo a deliciosa trajetória do Roda Ciranda, no dia-a-dia do sítio que abriga o circo, onde acontecem treinamentos, ensaios e formação de palhaços, malabaristas e acrobatas. Aprender a ser palhaço, no grupo, implica dominar truques circenses tradicionais. No Roda Ciranda, um bom clown, independente de gênero, precisa dominar clagues e gags típicas de palhaços de circo, além de

saber utilizá-las em esquetes cômicas. No processo de pensar as cenas e atuar, no entanto, Kelita Morena, palhaça Fofurinha, relata ter percebido e levado em conta as distinções de gênero:

“Ah, mas até hoje, por exemplo, eu sinto isso quando a gente tá no palco. O Jones, o Paulo, quer dizer, o Mutuca e o Figurinha, eles sempre se sobressaem, sempre são mais legais do que eu, só porque eu sou menina... Aí vou eu e a Sara (refere-se à palhaça Preguicinha), e a gente pega os pratinhos e arrasa, aí todo mundo gosta dos nossos números...Ah, não mexam com as palhaças! (risos) [...] Não sei, mas parece que tem o papel do palhaço e da palhaça...Uma distinção. Por exemplo, uma coisa que um palhaço faz, se uma palhaça fizer...parece que não... Por exemplo, tem um número que era do Paulo e do Jones, que é aquela esquete do Jornal, que um tá lendo o jornal e o outro pede, só que acrobático. O Jones tá em outros projetos agora, não tá mais com a gente. Aí eu, ‘não,’ vamo ver se a gente consegue fazer?’. Aí eu fiquei pensando... Se o Paulo... se eu fizer a esquete com ele, não cabe. Por que? Porque é uma esquete que eles tão se batendo, acrobaticamente. Se ele começar a me bater, ninguém vai gostar, porque é um palhaço batendo numa palhaça. Aí, parece que num cabe o papel, num encaixa... Tem uma esquete que eu bato nele, todo mundo acha lindo, todo mundo ri... Então eu acho que tem essa distinção, do papel do palhaço e da palhaça. Infelizmente rola isso”.

Dessa forma, o Roda Ciranda e suas palhaças não desenvolvem cenas específicas para o feminino, mas percebem diferenças entre palhaços e palhaças, que alteram a construção cênica. Kelita toma a cena encabeçando a formação de novos clowns, pensando e repensando dramaturgias, construindo uma história pessoal naquele lugar, junto a tantas outras palhaças, como Ana Daniely Tavares, Lilian Azevedo, Amanda do Lago, Clara, Antoniele Laine. Lá mulheres são protagonistas do espetáculo e assumem o papel de cômicas principais.

Fofurinha escolhe sair pelas ruas no pequeno veículo circense. Simplesmente porque seria engraçado. Colocou seus trajes, os que mais gosta, porque seria um dia especial. E seguiu, provavelmente em bando, um bando de gente de circo. Sobre o triciclo, vemos, pelas costas, formas femininas, cintura de mulher. Mais adiante, Fofurinha avista uma grande concentração de homens, com uniforme militar, cheios de instrumentos musicais. Ensaio, talvez. Ela se aproxima. Mas não são os homens que mexem com ela e soltam assobios de “elogio” a sua cintura torneada. Ela é quem os aborda, batendo continência, debochando da farda. E eles riem, entregues àquela mulher, de saia de filó, meias listradas e sapato roxo. Não são eles que ditam as regras da rua. Por um momento, Fofurinha é quem comanda tudo e chama atenção. Bem

menos pela beleza, que pela graça. Tornou-se igual a eles. Não um objeto de consumo, mas uma figura humana, passível de riso. Depois segue, sobre seu triciclo, tranquila e centrada na comicidade do veículo, talvez sem dar-se conta de que inverteu a ordem da rua. Feliz somente por ter alcançado seu objetivo: provocar o riso.

Fotografia 31- Palhaça Fofurinha nas ruas de Macapá.



Fonte: Gavin Andrews, s/d.

Na imagem de Fofurinha, há uma re-historicização da mulher, desfazendo “o trabalho constante de *diferenciação* a que homens e mulheres não cessam de estar submetidos e que os leva a distinguir-se masculinizando-se ou feminilizando-se” (BOURDIEU, 2010, p.102). O feminilizar cotidiano do sistema ganha outro sentido na palhaça, que instaura novas formas de ser mulher e agir no mundo. Forma subversiva e risível, que reconheço como via de questionamento, excremento da sociedade patriarcal e substrato do riso. Talvez Fofurinha nem se desse conta disso. Celebra apenas o bem estar de sentir-se igual.

Se hoje é comum nos ver ridículas e bobas palhaças em cena, por muito tempo esse foi um papel desempenhado prioritariamente por homens, segundo a história oficial, como já mencionei anteriormente. O status de ser igual, conquistado por Fofurinha e pelas Trovadoras,

é o que nos possibilita sermos risíveis, a despeito de termos nascido com uma vagina e, portanto, supostamente incompletas de “algo” que nos garantisse essa habilidade. Deixo ao leitor a interpretação do que seria essa ausência.

Passo a compreender, sempre que vejo uma palhaça em cena, qualquer que seja esta cena, a existência de um intrigante cenário ao redor. Resistências, (des)construções, risos acumulam-se entre nós. Quando penso situar-me em circos, ruas, teatros, descubro pertencer a imaginários, ideologias, condições sociais, historicidades. Uma outra história, para além da oficial, seguiu seu curso. Escondida, subterrânea, grotesca, deixou pistas aqui e ali, sem jamais encontrar lugar no discurso dominante, horrorizado com sua existência. Assim é a história da palhaça, que culmina em mim e nas mulheres desta pesquisa.

**HISTÓRIA
(INVENTADA)
DA
PALHAÇA**

Momento 1: Uma colega de mestrado, de quem gosto muito por sinal, certa vez perguntou-me se, enquanto palhaça, eu me comportava do modo como ela imaginava, saltitante, voz fina, pernas entreabertas, pés tortos. A descrição fica por minha conta, porque ela, na verdade, demonstrou esses trejeitos em si mesma, uma cena cômica que todos deveriam ter visto, acompanhada da seguinte fala: “Ei, criançadaaaaaa!”. Eu permaneci estática. Ela, então, comentou: “Não é, né? Nada a ver com isso, com certeza. Ainda bem. É que eu não tenho referência de palhaça. Só sei daquelas mulheres que entram no ônibus com maquiagem de palhaço, vendendo uns livretos”. Eu ri. Ela riu junto. Fique sossegada, não sou desse jeito, continuei. E, se fosse, também tenho certeza de que não haveria nada de errado comigo. Há jeitos e jeitos de fazer palhaçaria, como há diversas maneiras de andar, comer, escrever uma dissertação de mestrado. Tudo é uma questão de linguagem, cultura, fonte de aprendizado, experiências de vida, história, personalidades, enfim.

Momento 2: Certa vez, fui convidada para, junto a dois amigos palhaços, fazer a animação do baile de carnaval numa instituição. Disse um deles, que me chamou para o trabalho: “Todo ano fazemos essa animação lá. Este ano prometemos uma novidade: levar uma palhaça, porque eles estavam cansados de homens”. Nossa tarefa consistia em entregar aos participantes acessórios divertidos e confetes, além de brincar a vontade pela festa. Foi um trabalho delicioso de fazer, divertidíssimo. No meio do baile, lá pelas tantas, um casal que me observava há tempos, chamou-me para perto. O homem disse-me, com os olhos arregalados e certo encantamento: “Eu nunca havia visto uma palhaça na vida, somente palhaços. Não sabia que existiam palhaças”. Pasmei.

Na verdade, eu também tive poucas referências de palhaça. Todas amazônidas, por sinal, e de Belém. Mesmo assim, quando vivi, ao longo desta pesquisa, os dois momentos descritos, em que ficou claro o desafio que ainda é o reconhecimento de nossa participação na comicidade, tomei uma decisão.

Resolvi propor algumas coisas do meu jeito. Escrevo, aqui, uma história possível da mulher palhaça, reunindo momentos de cá e dacolá, em fontes que já escreveram sobre o assunto, preenchendo-os com minhas invenções, inclusive a respeito do momento em que a palhaça chega à Amazônia. Ora, toda história é inventada, construída, já que não podemos

voltar no tempo para saber se é verdade. Além disso, **“Tudo o que não invento é falso”**, assinala Manoel de Barros (1996, p.67). Pois bem. Tentarei, nas próximas linhas e entrelinhas, fabular um

percurso de comicidade feminina que seja verdadeira para mim.

São nossas experiências, nossa historicidade, o que fazemos cotidianamente e ao longo de nossas cenas de vida, que contamina nosso jeito de fazer rir. Eis o que nos referencia como mulheres palhaças e o que tanto minha colega de mestrado, quanto o homem no baile de carnaval desconheciam. Uma das formas mais hábeis que o sistema patriarcal encontrou para manter o feminino em uma suposta posição de inferioridade foi a tentativa de excluir as mulheres da história, por muito tempo, como se jamais tivessem participado de feitos importantes, oferecendo uma perspectiva unidirecional, masculina, da história, como já denunciado por Perrot (1988, 1995). Ocultar o que realizamos é uma forma de dizer que jamais fizemos.

Gosto de citar o artigo de Felícia de Castro, palhaça baiana (e alguém que admiro muito e já tive oportunidade de dividir ideias, risos e histórias), intitulado “Palhaças, bem vindas sois vós!”. Felícia foi uma das primeiras a reunir teorizações sobre a especificidade de gênero em nossa arte, a procurar por pistas e propor discussões resultantes de um olhar que conseguiu ver a mulher na palhaça. Afirmo ela:

A arte da palhaçaria alcança uma esfera que transcende o nariz vermelho, figurino e maquiagem, e toca no centro a autenticidade e humanidade latente de cada um, que é exposta e dilatada em sua fragilidade, pureza e ridículo, levando ao riso. Sendo assim, tanto quanto são os diferentes seres que existem, é a diversidade de estilos, categorias,

que marcam a amplitude deste fazer. A comicidade feita por mulheres deve ser refletida a partir desta esfera essencial. [...] O gênero humano, esta dimensão, é o que está em jogo na arte da palhaçaria, e as possibilidades são tão infinitas quanto os seres humanos; o número mais clássico se apresentará diferente a cada palhaço que encená-lo, por mais codificado que seja. A mulher, após muito lutar, teve sua humanidade reconsiderada; a mulher-palhaça está descobrindo sua comicidade e colocando seu jeito de fazer, construindo um saber específico, colorindo ainda mais as diferenças (CASTRO, 2010, s/p).

Felícia acredita na necessidade de rever a cena da palhaça, procurar por referências do feminino na arte, sem, contudo, compreendê-lo na oposição ao masculino. A especificidade de nossa arte está nas possibilidades da nossa condição humana, em vida, em cena. O discurso em defesa do feminino na comicidade deve vir acompanhado de uma compreensão que realça a humana, a mulher que sabe dizer de si, do que vive, de sua especificidade, tão imbricada de outras, tão entrelaçada a femininos, masculinos e diversos outros gêneros, que perde a forma fixa e adquire sua diferença, sua historicidade.

Chega de silêncio. Quero tratar sobre a especificidade de nossos fazeres cômicos, simplesmente contando o que fizemos. Tenho alguma propriedade para fazer isso. Sou mulher e sou palhaça. Guardo, portanto, essa história inscrita em meu corpo, de alguma forma. Minha proposta é atender à necessidade, que é minha, mas que, penso eu, é também interessante para a arte e para esta sociedade, de registrar nossas experiências. A fim de que o silêncio não continue servindo como estratégia de menos valia. Estratégia política. Política molar, (DELEUZE; GUATTARI, 1997), em nome de encontrar microfeminilidades cômicas escondidas pelos tempos, conquistando o protagonismo de nossa história.

Importante deixar claro que não fui eu quem inventou a roda. Não sou a primeira a tentar escrever uma história de comicidade feminina. Ainda bem. Imaginem todo o mundo esperando até o ano de 2014 para conhecer algo sobre o assunto. Embora eu ficasse bastante vaidosa em ter sido a primeira, isto não seria possível. A urgência, o desejo de saber, de acabar com o silêncio, era grande demais. Tão grande, que jamais permitiu a total ausência de registro. Sim, uma coisa é a história oficial, outra é aquela contada entre os membros de uma comunidade, conhecimento que passa de pais para filhos.

Tenho certeza de que as cômicas contavam aos seus filhos, amigos e parentes sobre sua arte, as aventuras vividas, as técnicas usadas. Entre as praticantes da arte do riso e seus pares, havia um compartilhar de experiências e repertórios, por vezes registrados numa imagem, em algo que alguém escreveu etc. E, assim, uma história subterrânea se constitui em paralelo

ao silêncio oficial, como se fizesse um deboche dele: “Veja, você não quer nos ver, mas nós conhecemos bem uma a outra e vamos contar essa história quer você queira, quer não”, dizem elas, na minha imaginação.

Tenho um profundo respeito por esses relatos secretos. Não tenho acesso a eles, infelizmente, mas acredito que foram os responsáveis por alimentar o registro escrito e formal, dos que ousaram escrever sobre a história da palhaça. Acredito que a primeira abusada a fazer isso foi Franca Rame (FO; RAME, 2004), em preciosas páginas sobre três figuras, assim denominadas por ela: mulher-palhaço, bufa, jogralesa. No Brasil, outras mulheres (curiosamente, sempre mulheres) já escreveram atrevidamente sobre sua versão da história da palhaça, incluindo a já citada Alice Viveiros de Castro (2005). Mariana Rabelo Junqueira dedicou-se a uma vasta pesquisa sobre a palhaçaria feminina, que inclui notas históricas. Ermínia Silva e Sarah Monteath dos Santos (2013) também têm escritos específicos a esse respeito, assim como Kátia Maris Kasper (2004). Trago-as para dialogar comigo nesta escrita, junto a outros autores que não se dedicaram exclusivamente a nossa arte, mas que enriquecem de registros esse percurso ao longo do tempo, entre seus estudos mais gerais.

Onde tudo começa, não faço ideia. Vou seguir a pista de Castro (2005), quando fabula sobre o surgimento do primeiro palhaço. Substituo trechos da imaginação da autora pela minha, com inserções da mulher na história. Fica mais ou menos assim:

A primeira palhaça surgiu numa noite qualquer, em uma indefinida caverna, enquanto nossos antepassados terminavam um lauto banquete junto ao fogo. Em volta da fogueira, numa roda de companheiros, comentavam a cada caçada, que agora era jantar, e falavam das artimanhas usadas, dos truques e da valentia de cada um. Enquanto isso, lá fora, as mulheres, reunidas ao redor de sua própria fogueira, jogavam conversa fora. Então, de repente, uma delas começa a imitar os homens, e exagera na atitude do valentão que se faz grande, temerário e risível na sua ânsia de sobrepujar a todos. E logo passa a representar as momices do covarde, seus cuidados para se esquivar do combate, sempre exagerando os gestos, abusando das caretas, apontando tão absurdamente as intenções por trás de cada ação e o ridículo delas, que o riso se instala naquela assembleia. Os homens saem de dentro da caverna, atraídos pelo riso das mulheres, e também se entregam ao deleite dos exageros da cômica. E todos descobrem o prazer de rir entre companheiros, de rir de si mesmo ao rir dos outros e de rir junto com uma mulher²⁶.

²⁶ O trecho original diz o seguinte: “Imagino que o primeiro palhaço surgiu numa noite qualquer em uma indefinida caverna enquanto nossos antepassados terminavam um lauto banquete junto ao fogo. Em volta da fogueira, numa

A coisa provavelmente aconteceu quase dessa forma. Por que não? O riso não escolhe gênero, é uma capacidade humana. A primeira cômica deve ter surgido em meio às primeiras relações com outros humanos, quando, muito provavelmente, ainda não tinham inventado que homens e mulheres eram diferentes a ponto de dividir papéis, diante dos quais seria impensável, milhões de anos depois, a uma mulher ser ridícula.

A relação entre o riso e o gênero feminino existe e está demarcada na história. Na verdade, ao invés de provocar escândalo, a mulher cômica teve importância fulcral na origem da mitologia. Isto não sou eu que invento; é Franca Rame quem conta. Segundo ela, além dos primeiros seres responsáveis por provocar o riso serem mulheres, o espetáculo cômico marcava a abertura dos rituais iniciáticos:

para sacramentar o local da festa, o primeiro a entrar no recinto do ritual era um cômico, e, antes disso, uma cômica. Só quando esses cômicos conseguiam arrancar a risada do público era concedido pelos deuses o sacramento ao local e à festa.(FO; RAME, 2004, p.348)

Em Georges Minois (2003, p.22) encontro um complemento à informação da autora. Ele menciona alguns mitos de sociedades antigas, que sustentam a ideia do riso como contato com o divino, uma das formas mais antigas sobre a origem dessa nossa manifestação humana, mas também, ao que parece, também divina. Na Fenícia, na Babilônia e no Egito, explica o autor, “o riso pertence à deusa Maat; ele manifesta a alegria de viver, a confiança no futuro, o combate contra os poderes da morte”.

A figura cômica feminina, em suas origens, parece ser guardiã divina de poderes sobre a vida e a morte, que se manifestam no riso. Em seu lado humano, ela é uma espécie de porta para o sagrado, abertura a um mundo desconhecido, ao qual se deseja ter acesso. Detentora da habilidade de fazer rir, de encontrar-se com esse mundo, esta é agraciada com uma espécie de dom, concedido pela deusa Maat (nada mais natural que a deusa o fizesse a uma igual, mulher). Ela, então, toma a cena imbuída dos poderes a ela atribuídos, para ser ponte entre os humanos e os deuses.

roda de companheiros, jogavam conversa fora. Comentavam a cada caçada que agora era jantar e falavam das artimanhas usadas, dos truques e da valentia de cada um. É quando um deles começa a imitar os amigos e exagera na atitude do valentão que se faz grande, temerário e risível na sua ânsia de sobrepujar a todos. E logo passa a representar as momices do covarde, seus cuidados para se esquivar do combate, sempre exagerando os gestos, abusando das caretas, apontando tão absurdamente as intenções por trás de cada ação e o ridículo delas que o riso se instala naquela assembleia de trogloditas. E todos descobrem o prazer de rir entre companheiros, de rir de si mesmo ao rir dos outros” (CASTRO, 2005, p.12).

Conforme as sociedades seguiram sua história e o patriarcalismo foi nascendo, passamos de abertura para o sagrado, a escândalo social. Foi provavelmente por esse motivo, que, através de um veto imposto em meados do século VII a. C., a mulher ficou proibida de atuar no palco na Grécia Antiga, como demarca Franca Rame (FO; RAME, 2004). A autora conta, entretanto, que antes disso as mulheres atuavam livremente. Mais do que isso. O riso especificamente provocado por mulheres parece estar na origem das duas mais antigas formas de tragédia.

No *nô japonês*, o Sol, irritado com os outros deuses, resolve refugiar-se em definitivo em uma gruta, deixando a Terra em trevas. Enquanto os outros deuses, reunidos do lado de fora, tentam, sem sucesso, fazê-lo ouvir seus argumentos, uma semideusa sobe numa pedra e começa a cantar e fazer movimentos insinuantes, até despir-se completamente, dizendo palavras cômicas e eróticas. Ao ouvir os risos e aplausos dos outros deuses, o Sol resolve afastar a pedra que cobria a entrada da gruta, lançando sua luz sobre a mulher, que, lisonjeada, exagera ainda mais. O Sol aplaude e assobia junto com os outros deuses, saindo da caverna e retomando a vida (FO; RAME, 2004; CASTRO, 2010).

No rito eleusínio, considerada forma primária da tragédia grega, também se tem a celebração de um evento protagonizado por uma mulher provocando o riso. Deméter, a “mãe da terra”, como era chamada, desceu do Olimpo depois de desentender-se com os deuses. Desconsolada, ficou inerte no pátio de uma casa. Baubo, chamada de “a filha da terra”, mulher espirituosa, oferece-lhe vinho, mas a deusa recusa. Baubo, então, estabelece um jogo bufo e consegue alegrar Deméter:

Esconde o rosto e os seios com raízes, simulando uma imensa cabeleira sobre o falso grande rosto. Balança as ancas, estufa e retrai o ventre, improvisa uma dança de caráter obsceno e canta versos picantes para a deusa. Deméter sorri... Aliás, ri e diverte-se. A filha-da-terra consegue livrar a mãe-terra da tristeza. É o início do retorno da alegria e da vida na criação. (FO; RAME, 2004, p.360).

Sobre esse mito, Minois (2003, p.24) comenta que encontramos nele uma associação do riso à sexualidade, fecundidade e renascimento, representados pelo sexo feminino, aqui reluzindo como matriz do ato de rir. Do episódio vem a interpretação: “o ventre feminino é a origem da humanidade inteira, verdade obscena e insuportável para alguns, mas suprema derrisão para o orgulho humano”.

Verdade tão insuportável, acrescento eu, que foi abafada, para não causar escândalo. A mulher visceral, obscena, risonha e risível, deixou de ser origem da vida e detentora de

poderes vitais sobre ela para dar lugar ao papel de coadjuvante, espectadora. Tudo porque era quase impossível suportar que o riso brotasse da vagina, que a vagina por si só fosse risível, enquanto origem de uma humanidade inteira, que, ao que parece, já nasce da mesma abertura por onde sai o riso. E que tudo isso não fosse piada, mas uma dimensão sagrada e feminina da existência humana.

Acredito que foi por esse motivo que a sociedade grega retirou as mulheres da cena teatral, considerada inapropriada. Era uma tentativa de retirar-nos poder, de tornar a origem da vida e o papel de contato com o sagrado uma primazia masculina. Ofuscar nossa capacidade de parir o riso e esforçar-se por ensinar-nos que nascemos somente para parir crianças. E que nesse papel não cabe obscenidade, nem gracejos. Margot Berthold (2011, p.123) registra que as comédias gregas continham elementos considerados inadequados à mulher, a exemplo do *kordax*, um tipo de dança cultural exibida nos espetáculos de Aristófanes, principal dramaturgo da chamada Comédia Antiga. Era uma dança bastante libidinosa e barulhenta, cuja origem provável está no Oriente antigo. “Mesmo fontes antigas descrevem-na como tão licenciosamente obscena que dançá-la sem máscaras era tido como vergonhoso. Esta pode ter sido uma das razões pelas quais as mulheres foram excluídas durante muito tempo da representação de comédias”.

Se, por um lado, a participação da mulher nas comédias era algo impensável, o mesmo não ocorria na arte cômica realizada pelos mimos, bandos de saltimbancos cuja origem não se sabe ao certo, itinerantes desde muito tempo pela Grécia e pelo Oriente. Havia números de flautistas, acrobatas, dançarinos e uma vasta diversidade de artistas. Sobre eles, relata Berthold (2011, p.136):

À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos. [...] o mimo prestava atenção no povo anônimo, comum, que vivia à sombra dos grandes, e nos trapaceiros, velhacos e ladrões, estalajadeiros, alcoviteiras e cortesãs. [...] O palco clássico da Antiguidade excluía as mulheres, mas o mimo deu ampla oportunidade à exibição do charme e do talento femininos

Não é difícil imaginar que, para além do sucesso nas danças e acrobacias, as mulheres também participavam das cenas grotescas e imitação de tipos, por vezes com toques libidinosos. A antiga arte dos mimos é uma das provas de que a mulher jamais se ausentou de participar da comicidade. Considero, ainda, pouco provável que não tenham existido mulheres participando das comédias, ainda que não fosse permitido. Na verdade, incremento a história, contando que,

certa vez, uma das mulheres que compunha uma trupe de mimos, encantada pelas comédias de Aristófanes ou de qualquer outro dramaturgo de comédias, não sei ao certo, deslocou-se para Atenas em janeiro, período das Leneias²⁷, e conseguiu convencer um dos atores a realizar seu desejo: vestiu seu figurino e participou do espetáculo em seu lugar.

Talvez o tenha seduzido. O fato é que conseguiu entrar em cena. Ninguém jamais descobriu sua façanha. A plateia, porém, notou que aquele “ator” se destacava em graça, equiparado aos demais, rindo muito de suas aparições. O riso parecia brotar do meio de suas pernas. E brotava. Naquele ano, o autor ganhou o prêmio do concurso de comédias, sem que ninguém jamais soubesse da façanha daquela mulher, nem houvesse escrito a respeito. Até hoje.

O que se sabe a respeito da presença dessa mulher - ou de qualquer outra que tenha pisado o palco em circunstâncias semelhantes, quem sabe - no teatro grego oficial é nulo. A mulher aparece mesmo nas manifestações não oficiais. Vou concentrar-me, portanto, nelas.

Como os mimos gregos, também os romanos contavam com intensa participação feminina. Ao mesmo tempo em que se desenvolviam os espetáculos que mesclavam teatro com matanças de animais e lutas de gladiadores, a arte dos mimos seguia acontecendo nos intervalos de festivais e mesmo nas beiras de estrada. Seus artistas, homens e mulheres, não usavam máscaras e especializaram-se em fazer rir por meio da imitação de tipos comuns. Conta Berthold (2011, p.162):

Era a essa arte de fazer rir e provocar o riso que o mimo devia sua popularidade em Roma. [...] Enquanto no Circus Maximus, bem próximo ao templo de Flora, bodes e lebres eram incitados em honra da deusa, em vez de feras, o mimo a honrava a seu modo, com bufonarias fálicas e grotescas, e com o atraente encanto feminino - porque o mimo foi, desde o princípio, o único gênero teatral em que a participação da mulher não era um tabu.

Pelas estradas romanas, viam-se trupes de mimos exibindo acrobacias, danças e toda espécie de imitações cômicas. Mulheres brincavam de serem alcoviteiras, amantes e vários outros papéis tão comuns entre o povo. E esse mesmo povo ria junto com elas, com seus corpos desmascarados e expostos em cena, por vezes libidinosos, sedutores, despidos, como foram desde o tempo de Baubo e Deméter. Na Antiguidade, elas estavam entre saltimbancos e artistas

²⁷ As Leneias eram a celebração onde acontecia o concurso anual de comédias na Grécia Antiga, que ocorria sempre em janeiro, na cidade de Atenas (BERTHOLD, 2011).

populares, por vezes subindo ao palco, mas costumeiramente fora deles, conduzindo o público ao riso.

Franca Rame (FO; RAME, 2004) destaca outra figura cômica feminina nesse período, cuja presença segue marcante pela Idade Média. Trata-se das jogralesas. Dentro das tavernas, elas cantavam e contavam histórias, por vezes cômicas e eróticas. Essas mulheres desempenhavam também o papel de prostitutas, como destacado por Felícia de Castro (2010). Expressão de um corpo que é dono de si e não pertence a nenhum senhor, a meu ver.

O corpo que fazia rir era o mesmo que satisfazia os homens fora da cena e, quem sabe, tudo isso não compõe a mesma obs-cena: corpos que riem e sentem prazer, zombando das regras sociais, escandalosos, degradantes. A comicidade grotesca e a sexualidade estão intimamente imbricadas, como já apontado por Mikhail Bakhtin (2010, p.19: “Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais”. A comicidade e a relação com as partes baixas do corpo, em todas as suas expressões, parecem estar historicamente imbricadas e serem substrato do riso provocado por mulheres. Mas, a respeito disto, Baubo e a semideusa que retirou o sol da caverna já sabiam...

Várias figuras femininas cômicas não oficiais povoaram a Idade Média. Bufões, mimos, menestréis, havia uma série infindável de artistas cômicos nas manifestações culturais do povo, regadas a muito riso e libidinagens, em meio aos quais as mulheres eram integrantes ativas. Afirmando isto como posicionamento pessoal, porque duvido muito que existissem distinções de gênero entre esses artistas. A cultura popular é povoada por artistas de margem, como fora desde a Antiguidade, e permaneceu, afirmo eu, como um prato cheio para a atuação de cômicas.

Para quem achar que não passa de invencionice minha - e é mesmo uma afirmação abusada, totalmente pessoal - basta visitar como se configuravam as formas de espetáculo na Idade Média. Berthold (2011) destaca que os papéis femininos no Auto Pascal eram desempenhados por homens até o século XV, situação que se estendia às outras manifestações teatrais na igreja. Por outro lado, entretanto, a autora registra a presença de uma série de outros artistas apresentando-se fora da igreja, à margem de seus ditames e do Estado clerical. Sozinhos ou envolvidos em festejos populares, marcavam sua atuação pela quebra das convenções religiosas e morais. Por que não acreditar na quebra de distinções de gênero?

A respeito dos festejos populares, considerados como cultura carnavalesca, Bakhtin (2010) afirma que ocupavam um lugar de grande importância na vida do homem medieval. Havia os carnavais propriamente ditos e outras festas com o mesmo princípio de liberdade e expressão do cômico popular e público, sem contar que todas as festas religiosas tradicionalmente também possuíam um aspecto carnavalesco, espontâneo e desviante. Dessa forma,

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado. (BAKHTIN, 2010, p.4-5)

Além disso, artistas populares e seu jeito de atuar constantemente infiltravam-se nos autos, Paixões, lendas e mistérios. Conforme os espetáculos saem da igreja e ganham, ainda mais, os espaços externos, toda sorte de artistas populares, que já se apresentavam nas feiras, em tablados improvisados e em outros locais à margem da igreja, passam a compor as encenações religiosas, sendo responsáveis principalmente pelo conteúdo cômico, grotesco (BERTHOLD, 2011). Tenho certeza de que as mulheres seguiam no bojo dessa mistura entre o oficial e o não oficial.

Lúcia Regina Vieira Romano (2009), em sua tese a respeito da criação teatral contemporânea de mulheres, data até meados do século XVII alternâncias de proibições a respeito das mulheres na cena e mesmo na plateia de espetáculos teatrais, com nuances próprias a cada localidade. Em geral, ressalta a autora, dirigidas aos teatros oficiais, de maneira que as formas populares de teatro de comédia funcionaram como um espaço de resistência, mesmo tendo sido as jogralesas, bufas e outras cômicas excluídas dos compêndios de história do teatro.

Franca Rame (FO; RAME, 2004) cita ainda comédias escritas e encenadas por freiras em conventos, cujo público era composto exclusivamente por mulheres. Com um cunho moral, as comédias continham temas controversos, como o aborto e o sexo no convento. Outra figura cômica bastante popular na Idade Média eram os bobos, responsáveis pelo riso na corte dos reis. Minois (2003) e Alice Viveiros de Castro (2005) registram a existência de bobas, mulheres exercendo esse ofício. Mais do que alegrar o rei, os bobos gozavam do privilégio de poder dizer-lhes a verdade, o único que podia dizer o que quisesse ao soberano, sob a desculpa da

loucura, do riso. Por aí, pode-se ter uma ideia do poder conferido ao bobo, à boba, e o importante papel de sua comicidade.

A história guardou o nome de Madame Rambouillet, na corte de Francisco I, e de Cathelot, que serviu à Margarida de Navarra, depois à Margarida de Malois e, ainda, à Eleonora da Áustria e às suas filhas Madalena e Margarida. Catarina de Médicis tinha a seu serviço anões, anãs, um mouro, um turco e bobas, das quais sabemos o nome de duas: Jardinière e Jacquete. A mais famosa de todas as bobas foi Mathurine, que serviu a Henrique III, Henrique IV e ainda estava na folha de pagamento de Luiz XIII, que detestava os graciosos e os bufões, mas mantinha-os porque respeitava a tradição. Antiga cancionista do exército, Mathurine vestia-se como um soldado e dizem que sabia brigar como o mais valente deles. Sua linguagem era a de um carroceiro, mas parece que essa era justamente sua graça - uma mulher de modos repugnantes, que falava tudo o que os outros pensavam mas não tinham coragem de expressar. (CASTRO, 2005, p.34-35)

Imagino uma reunião exclusiva de bufas, bobas, jogralesas, mimas, todas essas artistas cômicas populares (designações distintas que, por vezes, designam os mesmos personagens). Se é que a reunião era exclusiva de mulheres, o que não faz nenhum sentido, deviam rir muito umas das outras, exibindo seus números, histórias e gracejos, regados a muita bebida e orgias. Mulheres livres, bem distantes da pureza angelical da Virgem Maria, a quem, inclusive, costumavam satirizar com grande frequência. Mathurine devia ser uma das críticas mais ferrenhas desse ideal de mulher. Dava socos na mesa, representando uma Virgem Maria que há muito não era virgem e que se utilizou de trejeitos grosseiros e palavras de baixo calão para responder indignada ao anúncio de que daria à luz. Todas adoravam seu deboche e divertiam-se à beça com os relatos das companheiras, a respeito das expressões escandalizadas daquela sociedade diante de seus atos cômicos. A mesma sociedade que comparecia aos festejos e, sob a desculpa de alguma permissividade dada à festa, entregava-se aos prazeres.

Resolvi inventar que foi nessas reuniões que algumas dessas mulheres reuniram as habilidades de suas companheiras, para integrar-se a uma forma de teatro que ficaria muito famosa no período renascentista: a *Commedia dell'Arte* italiana. Elas incorporavam o jeito de fazer rir que aprendiam aqui e ali, agregado aos trejeitos próprios do novo gênero, tão embebido na antiga comicidade popular. Também reuniram a força necessária para galgar um espaço que já habitavam às escuras ou como penhascos, cujos interditos estavam há muito entalados na garganta: a participação de mulheres fazendo comicidade no teatro oficial.

Eram muitas as mulheres que compunham as companhias, com números fixos e, muitas vezes, atuando sem máscara. É o que relata Mariana Rabelo Junqueira (2012), em suas

pesquisas por fontes históricas que demarcam a *Commedia dell'Arte* como o momento em que o papel feminino na comicidade ganhou relevância. “As atrizes da *Commedia dell'Arte* eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, cantar e dançar muito bem”, conta Alice Viveiros de Castro (2005), seguida de uma denúncia sobre o pouco que a história registrou a respeito delas. Claudia Contin (2008) apresenta um interessante relato sobre sua experiência de ser mulher em uma companhia da secular arte, que sobrevive até os dias atuais, e ressalta o caráter emancipador histórico que essa forma teatral representou para a mulher na cena.

A essa altura, a figura do palhaço, o clown, já havia nascido. Desde meados de 1550, o teatro de moralidade inglês já conhecia o parceiro do Vice, camponês cômico. Essa história o leitor já conhece. O que não sabe ainda é sobre o dia em que, sobre um tablado improvisado em algum lugar da Europa, uma trupe itinerante resolveu montar um espetáculo aos moldes do que havia assistido na Inglaterra, substituindo o camponês por seu melhor artista cômico: uma mulher. Vestindo um traje listrado de colchão velho, preenchido com palha, tal qual fazia o Pagliaccio, personagem da *Commedia dell'Arte* italiana²⁸, que ela conhecia muito bem, a atriz ganha a cena com seios e bunda exageradamente grandes, desproporcionais. No papel de camponesa rústica e maliciosa, ela sofre quedas e chutes, além de falar bobagens o espetáculo inteiro. Considero-a, para esta história fabulada, a primeira mulher clown, de tantas outras que seguiriam, aqui e ali, os trejeitos do nascente personagem cômico, herdeiro das manifestações populares.

A partir do século XVII, Mariana Junqueira (2012) registra outras cômicas atuando na Inglaterra e na França, além da existência de atrizes na trupe de Molière, famoso dramaturgo francês, especialista em textos cômicos. A história seguiu seu curso, as cômicas continuaram habitando a cena. Kátia Maria Kasper (2004; 2006) faz um longo apanhado de nomes de mulheres palhaças entre os séculos XIX e XX. Ela cita o autor Tristan Rémy, em sua obra *Les Clowns*, onde há relatos de mulheres atuando como bufões nos primeiros circos ingleses, além de três outras clowns, na Inglaterra, Alemanha e França, respectivamente, no início do século XX. E continua:

Nos anos 1920, aconteceram polêmicas ardentes entre os que consideravam possível uma mulher trabalhar como clown e os que pensavam o contrário. Pouco mais tarde surgem os trabalhos de atrizes como Giulietta Masina – que no cinema fez a clown Gelsomina em *La Strada*, de Federico Fellini, Ariane Mnouchkine – que criou o

²⁸ Cf. Marton MAUÉS, *Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça*, p.21.

Agora, se me permitem, quero tirar um pouco o foco do resto do mundo, para deter-me ao Brasil. Sim, porque essa história não oficial da mulher palhaça é, talvez, até mais conhecida que a da palhaça brasileira. Como bons representantes do terceiro mundo, tendemos a contar a história a partir do europeu. Não dá, entretanto, para ficar restrito ao que vem de fora. Será que existe uma história de palhaçaria feminina brasileira? Nesta quase fábula, sim. Há até mesmo registros dessa arte na Amazônia.

Na verdade, afirmo que tudo começou aqui mesmo, nesta região. Depois de ouvir o relato da palhaça Dani Mirini, a respeito da figura cômica entre os Yawanawá e entre os Hunikuin (como se reconhecem os Kaxinawá) do Acre, não tive dúvidas. Eis o que ela relatou:

“Aí, um dia... que a gente foi encontrar com eles, que eles fazem as mulheres, né? As primeiras mulheres a virarem pajé, eles fazem... Elas fazem uma dieta, assim, que são praticamente um ano sem beber água, sem comer coisa doce, sem... Então, assim, uma dieta bem difícil, que eles entram com ayhuaska, com rapé... E aí a gente foi lá e eles ‘tavam mexendo uma medicina sagrada, que era o Muká, né? Aí a gente foi visitar eles. Aí, durante os trabalhos de rituais, que sempre à noite tinha ritual, aí ela me contou que eles estudam os espíritos, né?... E ela falou que tem nesse mundo espiritual Yawanawa, né? Tem um ser que ele é responsável, assim, de alegrar, antes de você entrar, tipo a porta... Você fazendo a passagem, você morreu, você tá na... penumbra e tal, aparece esse ser, né? Que ele desperta a alegria, que ele é tipo um, que ela falou assim pra mim, é tipo um palhaço, né? Que ele desperta, ele é responsável por despertar alegria e na alegria o espírito evolui, que ele esquece tudo e a gargalhada, o riso, dá uma outra... possibilidade, uma outra elevação... Mas é assim, a gente ainda tá pesquisando, tipo como é que é, assim, fazer palhaço com os povos daqui, né? Porque tem uma grande diversidade, assim, que tem os Hunikuin que falam das brincadeiras... Eles também têm esse... Eles não chamam de palhaço, eles chamam de uma entidade sagrada, né? Um ser sagrado dentro da natureza, que é responsável pela alegria, é assim que eles veem o palhaço. E pra eles, os Hunikuin, os indígenas, é muito importante a alegria, né? Aprender o que é a alegria, né? Manter a alegria”.

Não tive oportunidade de visitar os Yawanawa e Kaxinawa, para saber detalhes sobre a entidade responsável pela alegria entre eles. Gostaria muito de tê-lo feito e ainda o farei, em pesquisas posteriores. Tenho apenas o relato da palhaça, que busca formas específicas de

comicidade voltadas para essa população. Vou seguir a história da palhaçaria feminina a partir dela, suficiente para esta pesquisa. O que me chama atenção é a proximidade entre a função de porta para o mundo espiritual atribuída à alegria no relato de Dani, e a prerrogativa de contato com o divino que o riso possuía nos tempos remotos, em rituais sobre os quais discorri anteriormente.

O riso, a alegria, aparecem como ponte, entrada para o desconhecido, o sagrado, em ambos os relatos, mesmo em tempos e geografias tão distintas. A mulher que se prepara para tornar-se pajé entra em contato com essa força e evolui, elevando-se a outros níveis espirituais. Ela está lá, no mundo daquela comunidade indígena, desde seus antepassados, sempre à porta de onde se deseja ter acesso e não se pode ver. Arrisco dizer, a partir desse relato, que as entidades indígenas dos Yawanawa e Kaxinawá são o primeiro registro de comicidade em solo brasileiro, oriundos do Acre.

O primeiro palhaço também veio desse meio, acredito eu, na figura do cômico sagrado dessas comunidades. Noutro relato, Dani Mirini complementa o anterior, contando-me sobre uma pessoa especialmente designada, entre os Yawanawa, para fazer a alegria de todos. Função bastante semelhante ao do hotxuá, já conhecida entre a comunidade indígena Krahô, localizada no Tocantins²⁹. Conta a palhaça:

“Os índios eles falaram, né? Pra gente que tinha essa questão do palhaço sagrado, inclusive na aldeia lá, dos Yawanawa. É um trabalho muito importante pra eles, que tem um cara que ele é responsável pela alegria da aldeia... Tipo, de repente os cara tão tudo, os cara dos Yawanawa, os homens, mulheres, tão tudo numa parte, assim, numa linha, que eles vão correr, né? Aí o cara vem, todo, né? Meio vestido assim com aquelas palha de palhaço, assim, palhaço não, mas aquelas palha, aquelas saias dele, né? Aí vem com uma vassoura... varrendo lá, e isso, né? Depois vem um monte de gente atrás, que ele vai tentando ver, na ação durante o dia, o que é que ele pode fazer que desperte alegria, esse cara ele vai fazendo... Ainda não conheço ele, mas ele vai treinando isso, né? Assim, e com uma vassoura num lugar cheio de barro...? Que não tem nada, tá entendendo? Assim... Então, ele vai tentando estimular durante o dia a criação da alegria, né?... Como é que ele pode, né?... E sagrado porque, né? Tem essa

²⁹ Foi produzido um documentário a respeito dessa figura, com interessantes, embora controversas, relações entre o hotxuá e o palhaço. Cf. HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatella e Gringo Cardia. [S.l.]: Caliban Produções Cinematográficas, 2009. A dissertação de Patrícia de Oliveira Freitas, embora não seja específico sobre o assunto, oferece algumas explicações a respeito da mesma figura. Cf. Patrícia de Oliveira FREITAS, *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhacear*.

questão, assim... do despertar... Ele desperta pra alegria, a alegria dá uma evolução na gente, né? Ela desperta uma outra... Falam, né?... Uma outra questão espiritual”.

Imagino que numa manhã, na comunidade dos Yawanawa, uma menina indígena relembra as artimanhas do cômico, que tanto gosta de ver. Ela, então, como o faz toda criança, resolve brincar com sua imaginação e passa a imitar alguns de seus atos, além de catar algumas folhas e gravetos do chão, para vestir-se como se fosse ele. Com gestos grandes, ela brinca de produzir alegria, diante das outras crianças e dos adultos da comunidade, que riem da menina, vestida com trajes que ela mesma inventou, risíveis, e refazendo trejeitos do cômico que eles conhecem. Não somente ela, como também outras crianças de ambos os gêneros entram na graça. A menina repetiria essa brincadeira mesmo adulta, escondida dos demais, encarnando a comicidade.

Entre os Yawanawa, para esta fábula, é que então surge a primeira cômica brasileira de que se tem notícia. Isso muito antes do colonizador aqui chegar, num tempo que não se sabe ao certo qual é, lá pelo Acre. Amazônia, portanto. Quem diria! No misterioso “quintal” brasileiro, nasce a comicidade feminina, influência de todas as outras, inclusive palhaças, mesmo as nascidas nas badaladas regiões sul e sudeste. Reza a lenda, minha lenda fabulada, que a entidade indígena encantou-se da criança e por isso permitiu que o riso fluísse pela menina até os outros. Ela vem repetindo esse ato até hoje. Nenhuma mulher jamais obteve êxito em suas tentativas de provocar riso sem que a entidade abrisse-lhe o portal, emprestando o dom de ser cômica, como o fez naquela manhã com a garotinha. Quando se desagrada da candidata a cômica, entretanto, ela lhe castiga do mais severo modo: jamais terá graça diante dos outros. Eu afirmo, com conhecimento de causa, que essa é, sem dúvida, a pior punição que um palhaço de qualquer gênero pode sofrer.

Por essa razão é que nenhuma de nós, mulheres dadas a provocar o riso alheio, estamos afastadas da menina indígena e da primeira comicidade genuinamente brasileira. E quem vem de fora, acrescento, também tem de entrar em contato com essa energia para lograr êxito. Ou não. De qualquer forma, muitos e muitas têm sido exitosos em sua arte gargalhesca, por assim dizer, com permissão da entidade indígena. Desde muito tempo.

Alice Viveiros de Castro (2005) conta que as Artes Circenses vieram ao Brasil junto com as naus portuguesas, onde costumavam navegar também trupes de artistas cômicos de diversas ordens, os quais eram muito apreciados em Portugal. Bolognesi (2003) também registra a presença desses artistas por aqui, possivelmente também fugidos das perseguições na

Península Ibérica. Com a vinda deles, entre os séculos XVI e XVII um jeito brasileiro de ser artista estava se formando.

Tudo leva a crer que fossem realizados aqui, pelos padres e estudantes, espetáculos semelhantes às *Festas dos Loucos* e também pantomimas jocosas e danças lascivas, realizados em Portugal e por toda a Europa já há muitos e muitos anos. [...] A história das diversões no Brasil está repleta de saltimbancos, volantins, funâmbulos e cômicos - desde sempre. (CASTRO, 2005, p.86).

Se o leitor ainda não reconheceu esses personagens que compunham a diversão por aqui, explico que são aqueles artistas populares, tão antigos e sempre extraoficiais. Artistas fora das convenções, inclusive de gênero. Não é difícil supor que entre eles estavam também mulheres cômicas, por vezes também prostitutas, fazendo a alegria nas embarcações e disseminando sua arte na nascente colônia. Com permissão da entidade Yawanawa, é claro.

Elas pouco a pouco foram integrando nas festas do Brasil Colônia, tão frequentes por aqui. Conta Alice Viveiros de Castro (2005) que tudo podia ser mote para procissões, missas e festas, povoadas de danças, foguetes e comédias. Semelhante ao que ocorria na metrópole portuguesa, era muito comum nos festejos haverem cortejos, competição entre cavaleiros, corrida de touros e mascarados brincando pelas ruas das cidades, de um jeito sempre improvisado, adaptado.

E lá estavam elas. Mulheres mascaradas, cômicas, a brincar entre o povo nos festejos da Colônia. Certamente também apareciam aqui e ali em tablados improvisados, em meio a trupes itinerantes que também se configuravam por aqui, no meio dos artistas saltimbancos que vinham para o Brasil ganhar a vida. Sempre à revelia da Igreja, é claro, que jamais viu com bons olhos a ação desses comediantes, quanto mais de mulheres. Por vezes, o Brasil era uma alternativa de vida, uma chance de mudar de rumo, quando as coisas não iam bem na Europa, quando as chances eram muito restritas. Imagino, por isso, que a presença de mulheres entre os cômicos poderia ser ainda maior que no velho continente, um tanto distantes, mas nunca totalmente afastadas dos olhos da Igreja e dos severos costumes morais.

A história dessas mulheres segue silenciosa, como é de praxe, até que em 1792 surge o primeiro registro oficial. Foi nos festejos pela execução de Tiradentes, que ocorreram em 21 de abril de 1792. Comédias e folguedos foram usados para a comemoração um tanto estranha, conforme ordens do Senado da Câmara do Rio de Janeiro. O povo festejava a seu modo, como bem sabia fazer, quando se deparou com um bando de histriões, que encenou um espetáculo em

praça pública e saiu pelas ruas. Alguns afirmam que aqueles artistas costumavam apresentar-se no Teatro de Manoel Luiz, casa de espetáculo entre as pioneiras da cidade. O fato é que, entre eles, estava Passarola, primeira cômica de que se tem notícia, de fato, no Brasil. (CASTRO, 2005). A primeira de quem se falou algo, ao menos.

Em Mariana Junqueira (2012, p.44) encontramos outro registro oficial, bem próximo em data ao de Passarola: “Em 1794, naquele que é conhecido como o primeiro Teatro de Porto Alegre, ou Casa da Ópera, aparece o nome de Maria Benedita de Queiros Montenegro como representante cômica”. Passarola e Maria Benedita foram mulheres que ultrapassaram ao extremo as barreiras de gênero impostas a sua arte e conseguiram transpor mesmo a hábil tentativa de exclusão da história. Devem ter agradado sobremaneira à entidade Yawanawa.

Alguém pode dizer: até aqui, você falou pouquíssimo a respeito da palhaça propriamente dita, a personagem dos circos e teatros, semelhante a você. É verdade, respondo. Em parte. Reconheço na palhaçaria que faço influências de comichadas femininas atemporais, linhas contíguas e emaranhadas, que, por vezes, nos unem, noutras nos afastam. Situamo-nos, portanto, em um mesmo plano, fazemos parte de infinitos universos demarcados por tempos e espaços diversos, formando uma composição imperfeita de sobreposições e distanciamentos. Não há história da palhaça, sem história da cômica, em geral. Não acredito no surgimento ao acaso de uma personagem popular. Ela se desenvolve a partir de todas as outras que a antecedem e marcam sobremaneira o nascimento de outras, futuras. Em outras palavras, a história se repete, entre nossas diferenças.

Se quer saber como chega ao Brasil a palhaça propriamente dita, versão feminina do personagem surgido no teatro de moralidade inglês, ela deve ter vindo ao Brasil junto com os grandes circos estrangeiros, em meados do século XIX. Isto oficialmente, é claro. Antes desse período, alguma trupe circense com uma palhaça integrante pode ter vindo, imagino. De qualquer forma, a demarcação da data é apontada por Bolognesi (2003) em virtude da atração que os ciclos econômicos do café e da borracha proporcionaram às companhias europeias. Afirmo, portanto, que é mais provável a presença de palhaças, escondidas por detrás da maquiagem, nesse momento em que uma leva enorme de circos chega por aqui e muito dificilmente não traria essas figuras consigo.

Aqui provavelmente o leitor espera que eu conte o relato de um registro histórico sobre a presença de, pelo menos, uma palhaça nesse meio, estendendo essa presença a muitas outras prováveis. No que se refere ao circo tradicional, entretanto, o tom da história muda um pouco,

quer no Brasil, quer ao redor do mundo. Veja que eu mencionei palhaças escondidas. Preciso contar algumas coisas, antes de seguir adiante.

Pensemos um pouco, leitor. Entre os artistas exibindo suas habilidades, é muito comum vermos mulheres debaixo da lona. Ajudantes do mágico, parceiras do atirador de facas, contorcionistas, trapezistas, acrobatas penduradas no tecido, na lira... O espetáculo circense exalta a participação feminina e imagino que todos nós temos representações dessas artistas em nossas lembranças das vezes em que estivemos em um circo. Pergunto se, em contrapartida, costumou ver palhaças em cena? Minuto de silêncio. Pois é. Circo não é lugar de mulher palhaça. Não era, ao menos.

É preciso destacar que as circenses eram mulheres à frente de seu tempo, que encontravam, na lona, um espaço de realização distinto e, em larga escala, mais amplo que o permitido pela sociedade. Em um espetáculo onde o corpo belo e habilidoso ganhava espaço, a graciosidade feminina era um prato cheio para atrair o público. A respeito da figura feminina na história do circo, Bolognesi (2003, p.191) destaca o seguinte:

O circo também despertou a atenção dos românticos porque reservou à mulher um lugar de destaque. Com ele, desfazia-se o mito da fragilidade feminina. [...] Não foi apenas a amazona que despertou o fascínio do público embevecido, guiado pelos novos ideais românticos. No espetáculo (e nele somente), na figura da dançarina, da mulher acrobata, da domadora etc., parecia aflorar a condição de independência da mulher. Essa condição era assegurada pela exploração do corpo e seus movimentos sedutores diante de obstáculos aparentemente intransponíveis. Era a mulher explorando e vencendo o impossível. Aquilo que à luz do dia não permitia, o público encontrava sob a luz artificial nos palcos e picadeiros.

A beleza dos corpos divide, no palco circense, demonstrações do grotesco. Perfeição, risco e comicidade alternam-se no espetáculo, pondo em evidência o corpo dos artistas. As mulheres que ingressaram na vida circense se destacavam, expondo o corpo sedutor em danças, acrobacias e outras habilidades, superando desafios e saindo sempre forte e bela. Elas representavam um confronto com a mulher burguesa, restrita ao ambiente doméstico e educada para o casamento. Não há dúvidas disso.

Em sua pesquisa pelos circos brasileiros do final do século XIX e meados do XX, Ermínia Silva (2009) destaca o papel feminino na relação familiar circense, diverso do que era exercido fora dela. Além de mãe e dona do lar, ela era preparada, em todos os aspectos, para ser artista de circo à noite, profissional da arte. Como parte do regime coletivo da família circense, todos executavam as atividades, de maneira que à mulher não era relegado o papel de mera coadjuvante, como na sociedade não nômade. Os papéis que ela assumia no palco e no

dia-a-dia do circo poderiam ser desempenhados por todos os outros. O contrário não era verdadeiro, acrescento; mas já vamos falar sobre isso.

Não significa dizer que as circenses não tinham regras, eram plenamente livres. Santos e Silva (2013) relatam que a vida das mulheres era mais vigiada que a dos homens em virtude do próprio preconceito da sociedade sobre elas, a fim de evitar problemas para o circo. O fato é que havia muito falatório nas cidades aonde o circo chegava, diante do contato com artistas que viviam de modo diferente do que se pressupunha como correto, principalmente devido à itinerância e exibição do corpo. O artista circense, independente de gênero, sempre causou estranhamento, como verificado nos relatos de circenses colhidos por Ermínia Silva (2009), nos escritos de Regina Horta Duarte (1995) e realçado nas palavras de Silva e Santos (2013, s/p):

As mulheres circenses também não estavam imunes à condição de ambivalência, por participarem dessa vida pública e por exporem seu corpo nas exposições. Elas passaram a ser julgadas como desavergonhadas e sedutoras, indo contra a moral vigente na época, apesar de, na vida privada, se submetem às mesmas regras rígidas que se submetiam as mulheres da sociedade sedentária. Enquanto isso, os homens nômades eram vistos como desordeiros e encantadores de moças inocentes.

Respeito o circo como um dos espaços alternativos para a realização de outros ideais de vida para as mulheres. Trago essa informação aqui para ficar claro que a importância desse espetáculo perpassa também a condição feminina. Expor o corpo e exibi-lo numa forma artística foi tido como tabu por muito tempo e o simples fato de fazê-lo sem amarras, além de adotar outra forma de viver, representa um fôlego de liberdade. É uma questão de propriedade sobre o próprio corpo: se é meu, posso fazer o que bem entender com ele. As circenses quase podiam.

Desde que fosse com graça, beleza e sensualidade. O corpo feminino devia ser assim e por isso não havia espaço para experimentar o aspecto cômico, grotesco, cujo maior representante sempre foi o palhaço. Esse papel, tipicamente masculino, não podia ser dividido com a mulher. Veja que há muito tempo já estivéramos envolvidas na comicidade; na verdade, conforme esta fábula, provavelmente parimos o riso, literalmente. Todavia, a permissão para fazer rir no picadeiro, assumir essa função tão importante e mesmo vital no espetáculo circense foi algo bastante dificultoso. Talvez o seja até hoje. Como pode uma mulher se fazer tão ridícula?

Sara Monteath dos Santos e Hermínia Silva (2013, s/p) contam com maestria os caminhos dessa história. É leitura obrigatória para qualquer palhaça, acredito eu. Veja o

conteúdo do relato do circense Hud Rocha, colhido em entrevista para aquela escrita. Acredito que ele sintetiza o que se pensava nos circos a respeito da possibilidade de uma mulher ser palhaça: “HUD: 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. Em todos os setores da vida tem esse preconceito”.

A ausência de palhaças no picadeiro cômico circense tem tudo a ver com o sistema patriarcal, note bem, leitor. Alice Viveiros de Castro (2005) menciona que as poucas palhaças existentes ou escondiam-se na maquiagem, ocultando sua condição feminina, ou exerciam a função de clownettes, termo que demarcava sua posição de inferioridade. Mariana Junqueira (2012) explica os caminhos do travestimento das mulheres, como uma das alternativas para participar do espetáculo circense.

Na primeira parte do espetáculo, portanto, cabia aos palhaços, principais representantes da comédia no universo circense, o contraponto cômico entre um e outro número de risco. As mulheres faziam parte dos números acrobáticos, seduzindo com graça e destreza, exibindo corpos precisos em belos movimentos. Elementos como o erro, a inadequação ou a comicidade não faziam parte do trabalho dessas artistas. As poucas palhaças encontradas em circos normalmente se travestiam de homens para entrar em cena e esse era um segredo absoluto, nunca revelado ao público (JUNQUEIRA, 2012, p.47).

A história de uma das palhaças desta pesquisa lembrou-me muito a função da clownette, auxiliar do cômico principal. Trata-se de François, a palhaça Coizinha Coizada e Coiza e Tal, de Rio Branco (AC). Disse-me ela, acerca do nascimento e forma de atuação de sua palhaça:

“Foi uma questão de necessidade. Foi assim, quando eu vi, eu já era palhaça. O meu marido era palhaço, há mais ou menos uns oito anos ele já fazia palhaço, e já tinha o personagem, tudo. Então, quando a gente viajou de bicicleta, em 1994, aí no meio da estrada a gente fazia show, aí eu apresentava ele e tal, e aquilo... A apresentadora já não era mais apresentadora, já colocou um chapéu diferente, já colocou um batom a mais, entendeu? E aquilo ali foi se transformando, levou dois anos. A composição da Coizinha levou dois anos. Somente em 96, quando a gente voltou da viagem de bicicleta, que a gente foi morar no Rio, a gente fazia show em todos os parques no Rio que a gente podia ir, a gente ia... E aí a Coizinha, né? Veio assim, ele falava assim: ‘Ei, coizinha, vem cá!’. Coizinha, porque não tinha nome! Então ele dizia: ‘Vem cá, menina, vem cá, coizinha’, ‘Coizinha, vem cá!’. Então ficou a

Coizinha, entendeu? Então ela foi nascendo assim pela necessidade de ele precisar duma escada, né? Então eu seria a escada. Eu dava as deixa, pra ele poder fazer as gags dele. Então foi isso, até hoje é assim. Até hoje eu sou a escada e ele faz as palhaçadas, entendeu? As gags de palhaço, e tal... Hoje eu já arrisco mais, fazer ele de escada também, porque ele diz que já tá velho, né? Então... Mas nosso filho tá novo, o de vinte anos, que faz palhaço com a gente desde os quatro anos de idade também. Aí, quer dizer, ele já tá sendo escada pro nosso filho”.

Comparo com um relato de Hud Rocha, destacado por Sara Monteath dos Santos e Hermínia Silva (2013), a respeito da condição da clownette como auxiliar do palhaço homem, pondo-o em evidência como cômico principal.

HUD: Clownette, o que nós chamamos de escada é aquela que recebe e dá de mão beijada pro palhaço. A clownette entrava de cara limpa, maquiada como mulher [...]. E tinha umas clownettes muito boas, que sabiam contar história pro palhaço que era muito engraçado. No fim ele era engraçado. Mas tinha a escada, a escada que preparava tudo. (SANTOS; SILVA, 2013, s/p).

Assim eram as clownettes: escada para o palhaço macho. François conseguiu, com a experiência, encontrar formas de inverter a posição que sempre ocupou. Talvez tenha sido exatamente esse o caminho percorrido pelas circenses. Ser escada parecia não incomodar François, mas acredito que, ao longo do tempo, essa posição, bem como o travestimento, passaram a ser insuficientes para as mulheres cômicas no picadeiro.

Lembra-se, leitor, da história que contei (sim, história com “hi”, verdadeira para mim, fabulada como o é qualquer história), a respeito da artista de trupe de mimos, que seduziu um ator de comédia nos tempos de Aristófanes, em Atenas, tomando seu lugar em cena sem que ninguém jamais soubesse? Nosso hábito de entrar em cena travestidas não é de hoje. O espetáculo circense brasileiro sempre esteve povoado de mulheres cômicas vestidas de palhaço macho. Como um vírus de computador, que insiste em burlar o sistema, ainda que permaneça como vírus, ameaça indesejável.

Minha comparação esdrúxula com o mal tecnológico serve para compreendermos que, no caso do circo, a mulher travestida de palhaço contribui para uma história de permanência feminina na comicidade, de resistência, ao mesmo tempo em que realça nossa condição inferior, que precisava ser superada. Entende, leitor? Já não bastava ser vírus. Precisávamos ser sistemas operacionais propriamente ditos, já era tempo de assumir o controle, de sair da condição de

indesejáveis. Desenvolvemos uma forma de resistência que precisava avançar, não era mais suficiente. “Basta!”, diziam as clownettes e cômicas travestidas.

Preciso fazer uma pausa na história aqui. Lembrei-me de quando interpretei, nas primeiras montagens, o personagem masculino Mestre Joaquim, no espetáculo “O Mão de Vaca” dos Palhaços Trovadores, em 2010 (hoje interpretado por Romana Melo). Foi a primeira vez que deixei as roupas em tom rosado, os vestidinhos, a meia calça, laços e outros acessórios que costumava usar, para vestir as calças largas, roupas surradas, colete e boina, que caracterizavam o personagem, um empregado maltrapilho, que comia pão dormido diante do público, enquanto não entrava para suas cenas. Era eu, travestida. Longe de me sentir diminuída, porém, a experiência, além de deliciosa, acrescentou-me, e muito, no trabalho de palhaça, inclusive na quebra de alguns estereótipos femininos que eu mantinha até então, só para me adequar. O que quero dizer, leitor, é que, se antes o travestimento marcava nossa condição de inferioridade e inadequação no picadeiro cômico, hoje brincamos com isso à vontade. Transformou-se em recurso cômico. Avalio que esse é um fato histórico, portanto vou abrir espaço aqui para conversar um pouco a respeito.

Permita-me, antes de seguir adiante com a história, contar experiências de travestimento de algumas palhaças do grupo Palhaços Trovadores, de Belém (PA) a esse respeito, bem como a trajetória de uma das mais importantes artistas desta pesquisa, a circense Gracinha, palhaça Caxopinha, do Circo Kennedy, que encontrei em Presidente Médici (RO). Elas também são história, exemplos de recriação do uso do travestimento.

Joyce Baruel, palhaça Baru do Laço, conta sobre sua primeira experiência fazendo um palhaço, no espetáculo “O Hipocondríaco”³⁰. *“Eu construí ele. O primeiro personagem que eu fiz no Hipocondríaco foi um palhaço, foi um personagem masculino, né? A minha palhaça fazendo um personagem masculino. E pra mim foi um desafio, acho que o maior desafio da minha carreira de atriz e de palhaça foi esse personagem.[...] Minha palhaça tem uma característica, e dentro dessa característica tinha que mostrar que também minha palhaça ‘tava fazendo um personagem masculino, né? Que era o Thomás Disaforus, né? Texto do Molière. [...]. Era cobrança do diretor, cobrando, dizendo, ‘faz assim!’, porque eu ‘tava substituindo uma pessoa que já tinha uma característica do palhaço dele no personagem, que ele colocou, que era o palhaço dele fazendo. E aí me foi cobrado as características do*

³⁰ Espetáculo dos Palhaços Trovadores livremente inspirado na obra “O doente Imaginário”, de Molière, dirigido por Marton Maués.

palhaço... do palhaço que já tinha feito. Me foi cobrado isso. 'Faz assim, daquele jeito'. 'Não, não é assim'. Eu tenho... A minha palhaça tem uma outra característica, tem um outro tempo, então até eu descobrir esse tempo e até as pessoas do grupo entenderem que o tempo da minha palhaça fazendo o personagem era diferente, levou muito tempo. Até todo mundo entender o que era aquilo e o próprio diretor entender o que era aquilo”.

O travestimento de Joyce para a personagem Thomás Disaforus consistiu, tal qual o meu, em Baru do Laço interpretando um homem. Como as cenas eram anteriormente interpretadas por um palhaço, sexo masculino, o grupo e a própria atriz tiveram dificuldade em perceber as nuances próprias de sua palhaça na personagem, sendo recorrente a exigência de que tudo fosse feito tal qual o antigo ator. Aqui há questões referentes a processos criativos e composição de personagens, sobre as quais não vou deter-me. O que me interessa é a incursão da atriz e de seus pares na descoberta dos diálogos possíveis entre a feminilidade de sua palhaça e as exigências masculinas de Thomás Disaforus. No final de tudo, ela, como eu, descobre um rico caminho de formação pessoal e de enriquecimento de seu repertório, bem como amadurecimento dos processos criativos dentro do grupo.

O leitor já pode perceber o quanto os rumos da história mudaram. Há uma série de diferenças na experiência de Joyce, com relação ao que ocorria no passado em relação ao travestimento de mulheres palhaças. Primeiro, que experiências como essa são comuns nos Palhaços Trovadores, simplesmente por haver mais mulheres que homens e, algumas vezes, ser necessário utilizar o travestimento. O esquema comum segue, como explica Alessandra Nogueira, da seguinte forma: “um ator, que tem um palhaço, que tem um personagem. Então, eu acho que quando nós, mulheres, fazemos um palhaço... Um palhaço, não, fazemos um personagem masculino, eu acho que é isso, que é uma atriz, que tem uma palhaça, que faz um personagem e que é masculino. Eu acho um pouco isso. Não somos homens, né? Então não tem como”.

Fotografia 32 - Joyce Baruel, palhaça Baru do Laço, como Thomás Disaforus, em “O Hipocondríaco”, dos Palhaços Trovadores.



Fonte: Arquivo pessoal de Joyce Baruel, 2011.

Não há, assim, uma atitude deliberada de vesti-las como homens para esconder seu gênero. Em segundo lugar, como a lógica é de uma palhaça interpretando um personagem, não ocorre modificação da clown que dá base ao ser masculino. Baru do Laço continua existindo, com todos os femininos de Joyce, os quais extrapolam mesmo para Thomás Disaforus. Ela não é, portanto, cerceada em sua liberdade, de nenhuma forma. Tudo não passa de necessidade do grupo e pura brincadeira.

No caso de Romana Melo, palhaça Estrelita, entretanto, estar em cena como personagem masculino extrapolou o esquema comum no grupo. Ela conta que recentemente surgiu Uisqui-Sito, seu palhaço, distinto de Estrelita, inspirado em Ângela de Castro, considerada por Alice Viveiros de Castro (2005) como primeira mulher com uma persona palhaço definida, o Souza, no teatro brasileiro. Conta Romana:

“Agora eu começo também um processo meio particular em relação a isso, que surgiu muito naturalmente, que é do meu palhaço caipira, que é o Uisqui-Sito. Que eu acho, eu ainda... É um ponto de interrogação na minha cabeça, mas eu acho que não é esse mesmo processo aqui, da palhaça que faz um personagem masculino. E eu sinto o Uisqui-Sito como um palhaço, um palhaço mesmo. [...] Porque no Hipocondríaco e no Mão de Vaca eu faço personagens masculinos, mas é a Estrelita fazendo o Doutor Purgon e o Mestre Joaquim. Já o Uisqui-Sito não, foi uma coisa que surgiu minha e nasceu como o Esquisito, né? Nasceu como palhaço caipira e a sensação que eu tenho é que ele é um palhaço, não é a Estrelita fazendo o Uisqui-Sito. Mas é algo assim também, que é muito novo de se pensar. E eu comecei a pensar nisso a partir das leituras que eu fiz sobre a Angela de Castro, que ela tem o palhaço Souza, né? Aí ficou aquela coisa assim, mas é algo que é muito novo, que eu começo a ler mais sobre isso pra tentar entender. Mas é bacana e eu gosto muito de fazer o Uisqui-Sito, né? Porque ele é... ele é debochado, ele é meio politizado, nesse estilo caipira dele, e ele também surgiu dentro do espetáculo, mas sem nenhuma pretensão. [...] Mas foi ficando uma coisa tão bacana, uma descoberta tão legal, que de vez em quando eu pinto com ele por aí, né? Quando dá. Eu acho esse processo, assim, muito bacana, diferenciado dos outros personagens masculinos que eu já fiz no grupo”.

Romana não sabe ao certo quem é Uisqui-sito. Sabe apenas de sua esquisitice. Ele é distinto da feminilidade de Estrelita. Ela consegue sentir algo diferente, outro estado, e consegue definir uma influência. Vem tateando esse ser masculino em seu corpo de mulher, para saber melhor de suas nuances próprias, enquanto brinca em cena, vestida de caipira. Nesse

processo, descobre outras possibilidades para sua atuação, em nada diminuída enquanto presença feminina, bem como avança para o campo da pesquisa acadêmica, segundo me contou noutro momento, impulsionada pelas inquietações que a pesquisa artística lhe tem gerado. Vida longa ao Uisqui-Sito e a todas as esquisitices que, hoje, desformam o mundo, ao invés de desformarem a mulher, como no passado.

Fotografia 33- Romana Melo, em cena com o palhaço Uisqui-sito, em Belém (PA).



Fonte: Arquivo pessoal de Romana Melo, junho/2013.

A jovem Jaice Railana, de Macapá (AP), é outra artista desta pesquisa que aprendeu a desformar-se. Ela tem um palhaço, Laranjinha, que desenvolveu junto ao pai, o palhaço Pato,

bastante conhecido na cidade, em animações de festas. “É porque eu ia sempre com ele quando ele ia animar evento, aí eu ficava assistindo, e aí ele sempre falava, ‘olha, daqui uns tempo é tu’... Aí, um dia, a gente ia animar um aniversário, aí eu peguei falei: pai, deixa eu fazer com o senhor? Aí ele falou assim: ‘então ‘bora’. Ensaíamos uma tarde inteira, chegou a noite a gente foi lá e arrasamos no aniversário. Quatro anos atrás”, conta ela.

Fotografia 34- Jaice Railana, palhaço Laranjinha, em Macapá (AP).



Fonte: Andréa Flores, março/2013.

Laranjinha, hoje, atua em espetáculos e manifesta seu prazer em exercer a palhaçaria. “Eu me sinto bem fazendo. Eu olho pro público assim, ver todo mundo sorrindo é...é tudo de bom. Aí eu gosto disso. [...] Eu sempre quero ir mais longe, então tudo o que eu vou aprendendo, então isso eu vou colocando dentro do meu currículo...de palhaço. Esse palhaço já aprendeu um pouquinho, bem pouquinho de mímica, perna de pau, que no caso é equilíbrio... E fazer com que as pessoas se sintam bem, vendo aquilo que tá em cima do palco, né? Tentando fazer com que elas se sintam bem”.

Quando a ouço falar, tenho a sensação de estar diante de uma profissional, que tem, de fato, a palhaçaria como ofício. O travestimento é um espelho da influência de seu pai, grande referência para a atuação da menina. O fato de ser palhaço, porém, não lhe diminui em nada a potência de ação. Ela orgulha-se de sua arte e compreende que está desenvolvendo um jeito próprio de fazê-la, construindo uma história cômica pessoal. O aprendizado cotidiano é, para ela, uma composição de seu “currículo”, seu repertório de palhaçaria. Mais do que isso. Ao contrário do que se poderia pensar, a menina não é auxiliar do pai. Ele é que é o seu “escada”, elemento essencial para a atuação de um palhaço, segundo ela. *“O palhaço sem um escada é meio sem...É quase com limites, né? Se tem o escada, vai embora. No meu caso, é o meu pai, ele que me fez ser essa pessoa que tá fazendo as outras pessoas sorrirem, o palhaço”*.

“Sou um palhaço e uma menina fora do palhaço”, diz ela, brincando com as distinções sociais de gênero. Laranjinha é inversão da lógica, fruto da liberdade de brincar de uma criança. Com o pai enquanto espelho, ela não sentiu necessidade de ser menina também na palhaçaria e inventou a possibilidade de um ser masculino para si, que, contudo, guarda em si toda a feminilidade de Jaice enquanto potência. Longe de diminuí-la, o travestimento é sua porta de entrada na descoberta de possibilidades de vida, enquanto bem estar, que o universo da palhaçaria representa para si e para quem assiste.

Se o leitor ainda tem dúvida, conheça agora Gracinha, o palhaço Caxopinha. Ela chacoalhou-me as bases para pensar o feminino e nossa arte. Em seu relato, a história de uma mulher que conquistou o papel de cômica principal no tradicional picadeiro masculino de um circo. A história de conquista inicia aos seis anos de idade, quando iniciou sua vida no circo, mesmo não tendo nascido em família tradicional.

“Quando eu vim pro circo eu tinha seis anos. Como a minha mãe me deu pra uma dona de circo, e ela era muito bacana, aí fui aprendendo. Eu, com oito anos, eu já era trapezista, aprendendo mesmo, eu não tinha medo. Agora não, a gente vai ficando mais velho, vai ficando um pouco... Mas ainda não me assustei, não. Sou palhaço no Kennedy há sete anos. Então, eu vivo disso aqui no circo, né? Só aqui no circo há sete anos. Então, pra mim tá faltando oportunidade, assim, de comprar mais coisas pra mim, sabe? Investir mais no que eu gosto, porque eu amo ser palhaço. Mesmo com os problema que a gente tem na vida, né? Mas é tão legal a gente fazer uma criança sorrir. Porque eu adoro isso de ver o sorriso da criança, eu tô ali, a criança me chama, sabe? Eu ficar em cada lugar que eu chego, que eu saio, eu adoro isso, eu gosto de fazer isso, sabe? Eu sinto muito prazer. Além d’eu ser palhaço, eu faço

monociclo, eu faço argola, sou trapezista também, entendeu? Faço bastante coisa. Aí, o pouco do que eu sei eu já passo pras criança também, entendeu? Então a minha vida é essa, de circo. [...] Não sei ficar parada, eu me viro do jeito que dá pra fazer, e a gente vai levando a vida dessa maneira. [...] Já tive na Bahia, em outros circo, né? E já tive pro nordeste, noutros circo, né? Mas onde eu me fixei, onde me fixei como palhaça foi aqui no Kennedy. Sou de Manaus, já faz 34 anos que eu vivo de circo, é muitos anos”.

A história dela lembra-me a da comicidade feminina. O abandono que sofreu em sua vida e as reviravoltas que ela mesma provocou, aprendendo habilidades e escrevendo, com esforço, sua própria história de superação, é como a de nossas precursoras, diante dos abandonos e preconceitos sobre os quais venho fabulando aqui. Não somos coitadas. Somos resistentes. Já faz trinta e quatro anos que Gracinha ignorou as recusas da vida, resistindo. Compreendo que o ápice de suas conquistas está na conquista do papel de palhaço do Kennedy, que aconteceu de maneira inusitada, como uma grande chance da vida, que ela agarrou com competência. Além das várias habilidades, ela já exercia a função de *crom*, ou escada, do palhaço principal (não é coincidência a semelhança com a clownette), quando o artista simplesmente foi embora num dia de espetáculo.

“Eu sempre fui trapezista, fazendo monociclo, essas coisas assim de número de circo. E, quando a gente vai ficando mais... por coisas, assim, que... por precisão, assim, às vezes do circo, eu fui me encaixando de palhaço. Por precisão, que o palhaço largou a gente assim na mão e foi embora e deixou. Aí o dono chegou comigo e disse: ‘Gracinha, me ajuda!’ Aí, eu fui...Falei: Mas eu não sei nada, não entendo nada, sempre fui crom de palhaço. Aí ele (referindo-se a Kennedy, o dono do circo) falou: ‘não, eu vou ser crom pra ti, mas pelo meno tenta essa vez’. E dessa vez foi ficando! Essa primeira experiência me deu nervoso, me atacou tudo, sabe? Porque eu nunca tinha tido e era uma matinê e o palhaço do circo era muito bom palhaço, largou a gente, assim, e foi embora. [...] Ele falou: ‘vá, pinta tua cara aí, que eu vô te ajudar’. Falei: então vai, me ensina um pouco do que tu sabe, que a gente vai levando do jeito que dá pra levar. Aí foi, desse dia em diante eu fui fazendo e seguindo em frente. [...] É, todos os dia eu trabalho, sou palhaço dele, aqui, oficial do circo”.

O próprio Kennedy conta-me da competência de Gracinha e como, por meio dela, a artista conquistou seu lugar de palhaço. Ele acredita que ela tem um dom, já que ser palhaço é o que há de mais difícil no circo. *“Porque não é a gente querer, é ter o dom, né? Sonho de ser palhaço, muita gente tem esse sonho. Agora, ter o dom pra fazer o pessoal rir, isso aí é difícil.*

É um dos números mais difícil de circo que tem. Outros número a gente vai, a gente ensaia e vai naquele objetivo, ensaia, ensaia, e consegue receber um aplauso ali, faz um número. Agora, o palhaço... se ele não tiver aquele dom mesmo, ele pode ser palhaço o resto da vida, mas não agrada o povo, né? Não tem aquele valor de palhaço. A Gracinha tem”.

Fotografia 35- Gracinha, palhaço Caxopinha, no Circo Kennedy, em Presidente Médici (RO).



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

E Gracinha continua: *“Tem gente que agrada com o circo cheio. Eu ouvi isso dum palhaço, eu ouvi, uns dias atrás, ele falou que ele tinha vindo assistir a gente, aí ele falou: ‘você não é ruim de palhaço, porque o palhaço é aquele que agrada sem plateia, com pouca plateia’. Ai eu levei uma entrada que agradou, as pessoas, o público que tinha ali dentro, que era mais ou menos umas quinze pessoas, aquelas pessoas ficaram contentes, a gente via o sorriso delas. Então ele falou isso pra mim. [...] ser palhaço todo mundo quer ser palhaço, mas eu não sabia que eu tinha esse dom (risos). Eu não sabia que eu tinha esse dom pra ser palhaço, não”.*

Gracinha inverteu toda a ordem do picadeiro. De escada, passou a cômica principal e fez um homem de auxiliar. O suposto dom, pertencente, conforme se acreditou por muito tempo, somente ao sexo masculino, parece ter subitamente caído sobre ela. Como um acidente cósmico, embora já saibamos que esse dom, se é que existe mesmo, jamais foi privilégio de homens. Aqui no Brasil e, principalmente, na Amazônia, isso seria especialmente impossível, já que a entidade Yawanawa jamais permitiria que outros deuses invadissem sua função de provocar o riso e liquidassem com o trabalho por ela iniciado há tanto tempo. O que aconteceu foi que a entidade agradou-se daquela mulher, de baixa estatura e enorme vontade de protagonizar sua história, e lhe permitiu ser Graça para o mundo.

É o que ela faz e, como se não bastasse, ainda brinca com as confusões de gênero que Caxopinha provoca nas cidades por onde passa. “*O maior comentário na cidade, depois que estreia, trabalha dois, três dia, assim, rola o comentário e o comentário é o palhaço, que o palhaço é uma mulher, né, Gracinha?*”, conta Kennedy. “*Muita gente fica confuso, né? Por causa da estatura dela e a voz, aí o pessoal fica pensando que é um menino, ou que é um homem ou uma mulher... Fica na dúvida. Eles fica debatendo, né? Que é mulher, outro diz, não, menino... Aí fica aquele negócio assim, é interessante*”.

Sim, Caxopinha tem gênero masculino. “*É masculino. Caxopinha. Meu nome de palhaço é Caxopinha. [...] É que eu tenho um amigo, ele é Caxopinha também. Aí, como ele era... Eu achava ele muito bom de palhaço, aí eu falei: não, quando eu for... Assim, nunca me passou pela cabeça, mas foi o primeiro nome que veio na minha cabeça. Falei: vou escolher um nome pra mim, vou usar o nome dum amigo meu de palhaço, porque ele é muito bom, ele é do Pará e... meu nome de palhaço vai ser Caxopinha. Aí Caxopinha ficou e eu nunca troquei. E sempre as pessoas me conhecem como Caxopinha. [...] O Caxopinha, ele é muito amado pelas criança e eu adoro criança, aí fica muito mais fácil*”. Eu pergunto se ela sabe que é uma raridade ter mulher palhaça no circo. Ela responde: “*É, em circo porque é... a maioria é homem e eles têm competição... Assim, uns não gosta, assim. A maioria dos homens, assim, acha que a mulher não tem capacidade de fazer aquilo, mas a gente tem capacidade... porque depois que a gente se veste de palhaço, aí já é outra máscara, você faz papel de homem, você leva entradas de palhaço... Então, tudo aquilo depende, sempre depende duma mulher, e eu me visto, me passo como homem sendo palhaço, mas todo mundo sabe que eu sou a Graça*”.

Gracinha simplesmente não teve referência de palhaça, gênero feminino. Ela somente pôde espelhar-se em um amigo e por isso construiu um palhaço masculino. Não ignoro a força

do patriarcalismo sobre ela e poderia escrever várias linhas justamente sobre essa falta de referências, sobre esse espelho-sombra do masculino em seu trabalho de palhaçaria. Franca Rame condenou por completo as mulheres que têm um palhaço: “Certas atrizes *clowns* se vestem de homem, maquiam-se e procuram falar com voz masculina: um híbrido terrível, um beco sem saída” (FO; RAME, 2004, p.345). Entretanto, Gracinha me leva a discordar da autora. Entendo sua intenção e, como disse, há muita coisa por detrás de Caxopinha - tradições, ideologias, sistemas. Entretanto, no caso dela, ao invés de beco sem saída, a escolha do masculino parece ter sido sua forma de sair do beco.

E mais: quem tem necessidade de vê-la como uma palhaça, gênero feminino, somos nós, tentando, novamente, achar uma forma “correta” para expressar a feminilidade. Quem disse que Caxopinha diminui o feminino de Gracinha? Será mesmo que mudando o artigo na frente do nome, “a” Caxopinha e, quem sabe, vestindo-lhe uma saia, ao invés das calças de cetim, isso teria alguma influência sobre o que a cômica já faz em vida? Acredito que não. Até porque o feminino jamais estará restrito a uma forma gramatical ou, menos ainda, ao estereótipo das roupas. O que interessa, aqui, é sua capacidade de protagonizar e inverter a história a seu favor, com uma inegável força de mulher, ainda que espelhada em um homem. Seu travestimento não me soa, de nenhuma maneira, como diminuição de sua potência de ação feminina.

Pelo contrário. Ela toma esse caminho e torna sua historicidade, marcada pela condição de menos valia da mulher, motivo de riso. Ela brinca com as confusões de gênero causadas nas cidades aonde vai, como se desse gargalhada das tradicionais divisões de papéis entre homens e mulheres. Inevitavelmente rimos junto. Gracinha não ignora os alijamentos ainda existentes no circo e sabe de seu papel resistente. Ela já viveu a sensação e incapacidade que ainda tentam inculcar à mulher como marca de sua comicidade palhacesca, mas responde com simplicidade que estão equivocados, e ressalta sua competência para exercer múltiplos papéis. No picadeiro e na vida.

Chego à conclusão de que o travestimento, hoje, não tem mais o peso de ser sempre uma desvalorização da condição feminina. Ao menos nem sempre, é o que dizem as palhaças travestidas desta pesquisa. Fico pensando também que, talvez, nem no passado. Havia, de fato, um peso maior, tanto que foi necessário superá-lo. Entretanto, gosto de lembrar nosso papel de vírus por debaixo da maquiagem masculina. Retomemos a história, com Caxopinha na cabeça, para saber que a capacidade de resistência da mulher, do ser humano, é coisa atemporal.

Sarah Monteath dos Santos e Ermínia Silva (2013) apontam a década de setenta, no século XX, como um marco para a ocorrência de mulheres palhaças no picadeiro, a partir do surgimento das primeiras escolas de ensino das artes circenses, fora do sistema familiar de aprendizagem. As escolas possibilitaram a transmissão desse conhecimento para uma diversidade de pessoas, não necessariamente nascidas em família circense, o que também difundiu a arte clownesca entre mulheres, paulatinamente, não sem resistência dos mais tradicionais. Conforme avançam as conquistas sociais femininas e a quebra de antigos padrões, a mulher deixa de ser somente bela e frágil, para assumir-se protagonista de palhaçaria.

Figura 3- Suposto cartaz anunciando Evetta, “a única mulher palhaço”.



Fonte: <<http://www.elcheaposters.com/barnum-bailey-evetta-the-only-lady-clown-circus-poster-6-circus054.html>>, s/d.

S e o leitor visitar os escritos de Mariana Junqueira (2012) e Kátia Maria Kasper (2004), terá acesso a vastos relatos sobre a presença de mulheres clowns em circos ao redor do mundo. Entremeados a dificuldades, proibições e outros percalços, encontrará registros que dão conta da presença de mulheres em comicidade. Todas de vanguarda, é claro, dada a condição da maioria das mulheres no picadeiro e na sociedade de então. Elas falam sobre Miss Loulou, palhaça francesa que atuou ao lado do marido e parece ter feito grande sucesso em sua época. Há também menção à palhaça Evetta, cuja imagem aparece em um cartaz anunciando-a como “a única mulher palhaça”, integrante do Barnum & Bailey Circus, norte-americano, em 1890, que deve ter passado pelo Brasil.

Evetta e outras devem ter inspirado muitas brasileiras a seguirem seu exemplo. Digo que a partir do contato com mulheres como essas, a palhaçaria feminina nacional ganhava ainda mais força. As vanguardistas se multiplicavam, ampliando as descobertas de suas possibilidades de ação e realização no mundo. O leitor pode até achar que é uma visão romântica das coisas. É que nesta história inventada não tenho muitos pudores. Se minha imaginação vê este momento de forma romântica, assim será, por que não?

Inspirada nas influências dessas mulheres aqui no Brasil e na história da pequena Pimentinha, que encontrei em Porto Velho, Rondônia, atuando como palhaça no circo Disney, ao lado do pai, Denis Robattini, conto a romântica fábula da palhaça Maria, que atuou em algum circo no final do século XIX. Assim como a família Robattini é tradicional nessa arte (Denis já compõe a sexta geração), a de Maria também; só não consigo decidir agora qual era. As similaridades entre as duas palhaças são tantas, em minha imaginação, que pareço quase copiar a história de Pimentinha em minha personagem. É isso mesmo. A partir dos relatos da jovem palhaça do século XXI, surge a figura de outra, que viveu (por que não?) em outro tempo e espaço.

Maria entrou no picadeiro desde os dois anos de idade, quase de brincadeira, dividindo a cena com o pai. “Foi assim... Tem uma apresentação aqui, que é a Tropa de Elite, daí eu assistia toda vez, daí o papai pegou e fez um teste comigo, aí eu fiz e consegui fazer, daí eu comecei. Meu nome de palhaço começou com Florzinha, agora eu sou a Pimentinha”, relata a palhaça do século XXI. Com Maria, espantosamente, foi quase assim. Só que mais fabuloso. Numa noite de espetáculo, ela se esquivou da mãe e foi, sorrateira, a caminho do picadeiro, em plena apresentação dos palhaços, que ela já assistira algumas vezes. Enquanto todos estavam distraídos, ela invadiu a cena e começou a brincar com os palhaços. Quanto mais o pai se

desesperava para retirar a criança do palco, mais ela corria e acenava para a plateia, que ria e aplaudia a “nova cena”. A mãe da menina e outros circenses tentavam alcançá-la sem sucesso, o que enlouquecia ainda mais o público.

Tamanho sucesso fez aquela atrapalhada toda, que irrompeu com a monotonia da cena de palhaços, antes um tanto sem graça, pelo silêncio dos que assistiam. O pai de Maria logo teve a ideia de tornar sua participação mais frequente, para atrair o público e, com isso, tentar garantir o lucro do circo, que não ia muito bem das pernas. Ele ensaiou com a menina, que era mesmo serelepe de natureza e ficava muito à vontade no palco. Já no dia seguinte, ela estaria de novo no picadeiro, desta vez com a roupa brilhosa que a mãe havia feito e o nariz pintado de vermelho. Chamavam-na de Mariazinha. Toda noite a criança improvisava, a seu modo. Por vezes seguia quase todo o combinado, noutras punha-se a fazer somente o que bem entendia, sempre com muito sucesso.

Quando criança, Maria também chegou a ficar envergonhada quando as outras crianças zombavam de sua função de palhaça, tal qual Pimentinha. Ela não era a estrela do espetáculo, sempre foi escada do pai. Tinha tudo para ser clownette. Entretanto, conforme cresceu, ganhou popularidade no picadeiro e alguns números em que formava dupla cômica com outros palhaços, em igualdade, destino que eu torço acontecer com Pimentinha. Aprender a superar a chacota das outras crianças foi importante para saber lidar com o desrespeito dos homens, já adulta, e os olhares tortos das mulheres, sempre que chegavam a uma nova cidade. Essa era Maria. Quem sabe mais uma entre tantas Marias possíveis, num universo de impossíveis. Quem sabe, a única. Uma só Maria em quem se espelhar.

Por falar em espelhos, já que falei em Amazônia, gostaria de mencionar duas personagens cômicas femininas amazônidas, que exerceram algum tipo de contágio em sua atuação, nem que seja por conexões invisíveis, por habitarem este mesmo território. Permita-me, leitor, continuar a história cambando um pouco para o lado de cá, no Estado do Pará, e deixando um pouco o universo circense.

Tive oportunidade de assistir ambas as personagens em cena, algumas vezes ao longo de minha vida, entre os festejos juninos da cidade de Belém. Catirina, do boi-bumbá, e a Matuta, dos Cordões de Pássaros e Pássaros Juninos. Em diversos pontos do Estado do Pará, mas com notória força na capital, essas antigas manifestações populares subsistem até hoje, com seus personagens risíveis presentes desde o início da estrutura que as compõe. São, portanto, parte imprescindível da história da cômica na Amazônia e no Brasil.

Um dos primeiros registros da ocorrência de festejos de boi-bumbá, uma espécie de bumba meu boi amazônico, data de 1850. Folguedo tipicamente de negros, reunia dança e encenação, envolvendo, entre outros personagens, a figura de Catirina, esposa do Pai Francisco, que se encontra grávida. Ela deseja comer o boi recém-adquirido do senhor da fazenda, sob pena de perder a criança caso não o fizesse. Catirina aparece desde os primeiros relatos, entre a multidão de homens e mulheres que dançam com o boi pelas ruas, brincando, fazendo rir. Moura (1997, p.57) assim descreve o que se vê na primeira iconografia do folguedo, datada de 1883:

A meio da curiosa procissão, às costas de um preto, a quem mal se viam as pernas, vinha um enorme arcabouço, semelhante ao corpo de um boi, coberto com uma vistosa e ramalhuda colcha. A cabeça, ornada de grandes chifres, era natural. O personagem, encarregado de tão altas funções, trejeitava de um lado e outro, investindo para aqui, virando-se para acolá, de modo a incutir à figura do boi um ar de inteiro desassossego. Um tapuio, aos pulos descompassados, parecia querer investir contra o bicho. Dois figurões, a mãe Catarina e o pai Francisco, tipos obrigados, personagens principais pela autoridade e vestuário, que rematava por uns enfeites de lata e papel de cores, à volta da cabeça, faziam esgares, e davam saltos, como que a defender essa investida (MOURA, 1997, p.57).

Catirina seguia pelas ruas de Belém, Santarém e tantos outros cantos do Pará. Personagem cômica, arrancava risos dos brincantes e provocava reprovações de parcela da população. Negra, como todos os integrantes do boi-bumbá paraense, em sua origem, despertava o preconceito e o olhar malicioso dos homens. Aqui demarco também um dado importante para a comicidade feminina paraense: para esta história, a brincante de boi-bumbá vestida de Catirina, embora provavelmente não tenha sido a primeira (quantas outras presenças silenciosas não existiram antes dela?), está entre as mais relevantes mulheres cômicas paraenses. Mulher, negra, cômica. Condição de margem explicitamente demarcada, mas também de resistência e conquista de espaço sociocultural.

Outra manifestação popular que destaco como importante para a história da mulher cômica paraense são os Cordões de Pássaro e Pássaros Juninos. A pesquisadora Olinda Charone (2009) escreve a respeito dessas formas de expressão artística popular, situando suas origens no final do século XIX, em Belém, Pará. Composto por participantes oriundos da periferia da cidade, ocorre durante as festividades do mês de junho e é denominado por muitos de “ópera cabocla”, em virtude da complexidade de sua estrutura dramática, entre músicas e danças.

Quase sempre baseados no binômio morte e ressurreição de animais (nem sempre pássaros), a manifestação mescla momentos de puro melodrama, com danças e outras composições. Um dos momentos que mais costumam agradar o público são as cenas de matutagem, que quebram a tensão criada pelo sofrimento dos nobres. Conta Olinda Charone (2009, s/p):

Sempre, no momento de maior tensão do espetáculo, há uma interrupção para a entrada do quadro dos matutos. [...] Ela representa o lado cômico do espetáculo e tem por objetivo provocar na plateia um tipo de catarse, riso e gozo provocado pela irreverência, pela malícia e pela obscenidade. Tamanho acúmulo de sofrimentos próprios da nobreza tornar-se-ia insuportável para o público, não fosse a atuação orgiástica da matutagem (coletivo que designa o conjunto de matutos). Suas intervenções se dão nos momentos em que a tensão atinge patamares intoleráveis. O assunto mais constante na matutagem é em relação ao sexo. O sexo constitui a divertida preocupação dos matutos e os empolga bastante, falam da perda da virgindade, dos efeitos da menopausa sobre o desejo da mulher, da mulher madura em busca de homem, da impotência masculina, do adultério, da anatomia do pênis, da vagina e assim por diante. São comumente usadas as palavras macaxeira, barata, cobra, como metáforas, para o confronto sexual e, com isso, se cria e se ressaltam os efeitos humorísticos.

As cenas de matutagem são recheadas de palavras regionais, com pronúncia trocada e cheia de usos locais. Muita irreverência e ingenuidade marcam a atuação dos matutos, equivalentes à atuação de personagens do boi-bumbá, inclusive Catirina, conforme demarcado por Moura (1997). Entre os matutos, aliás, há a presença de mulheres, representadas, por exemplo, na esposa do matuto paraense e na filha do casal de compadres. Também há, às vezes, a esposa e a filha do matuto cearense, que compõe outro bloco. A respeito da esposa do matuto paraense, o autor refere que mantém um relacionamento em igualdade ao cônjuge, sem traços de submissão. E complementa, citando ainda a fala de uma matuta em cena:

A matuta não hesita em lutar por seu homem, caso vislumbre a possibilidade de perdê-lo, defende sua liberdade e o direito de dispor de seu corpo, conforme declara, sem rodeios, a matuta Priscila:

“...homi pra mim é de qualquer tipo, qualquer idade, até 90 ou 100 ano, bateu a pestana, eu tu lá, eu só num gosto é de homi gelado, pra mim homi só quente, homi mesmo de fugo, foguento” (Os longos dias da vingança). (MOURA, 1997, p.223).

A matuta está à frente de seu tempo, que já anuncia liberdade com seu corpo e a não divisão de papéis sexistas nas relações amorosas, que historicamente tende, ainda hoje, a delegar à mulher o papel de submissão. Ela rompe com esse paradigma e o torna risível, anunciando um outro modo de vida possível. Ela tem voz no espetáculo e fala abertamente de

seu comportamento, suas preferências, seu jeito de ser mulher, ao invés de escondê-lo dos olhos de uma sociedade tradicionalista. E mais, faz deboche disso, assumindo um dos elementos principais da comicidade dos Pássaros.

A esposa do matuto assume papel de protagonista da comicidade no folguedo, não somente de auxiliar. Os que compõem o núcleo cearense, conforme vemos na fala do ensaiador e brincante Pedro Bala, trazida por Moura (1997), são apenas escada, *sparring*, das cenas de grande comicidade, cujo carro chefe está, entre outros, na mulher do matuto paraense.

Catirina e a matuta dos Pássaros são, ambas, protagonistas, papel dificilmente assumido pela mulher na comicidade, como pôde ser visto ao longo da história da palhaça circense. Aliás, alguns brincantes veem na figura do matuto representantes do universo da palhaçaria, o que nos levaria a identificar as matutas como palhaças. Moura (1997) cita as palavras de uma brincante e proprietária de cordão de pássaros da cidade de Salvaterra, na Ilha do Marajó, denominada Telma Alves Bastos, para a qual matutagem e palhaço são a mesma figura, responsáveis pela melhor parte do espetáculo.

Patrícia Zulu, palhaça de Belém, componente desta pesquisa, tem uma experiência marcante como matuta de Pássaro Junino. Gestruz, nome de sua personagem no Pássaro, é apontada por ela não só como divisor de águas para a composição de Lilica, sua palhaça, como também uma experiência muito próxima da palhaçaria. Ela conta que incorporou ao repertório da palhaça o jeito brincalhão que desenvolveu como Gestruz no folguedo popular.

“Ela era muito tímida, era uma coisa mais contida, até, assim, posso dizer que... Não sei se tu já viu Pássaro Junino que eu fazia, eu era matuta? Eu era muito palhaça nisso, sabe?... Mexia mesmo, não uma mexidinha de fazer gracinha, de ofender as pessoas. De mexer, assim, sabe? De brincar com as outras pessoas, né? Aí eu fui linkando as coisas, assim, uma com a outra, aí eu falei: ‘nossa, isso daí é da Lilica’. Ficava assim, ‘isso aí é da Lilica’, sabe? De mexer, de chegar, de brincar. Eu penso dessa forma, eu penso que... Eu sou uma pessoa que gosto de brincar, mas eu vejo que a... quando eu tô com a Lilica, a Lilica é mais ainda assim, sabe? Do brincar mesmo, de se... de brincar. Eu sempre, sempre gostei de brincar bastante. Agora eu vejo que a Lilica é mais brincalhona, mais palhaça do que no início... Depois da experiência com Pássaro... Eu percebendo, assim, sabe, uma hora do racional, sabe? Tu tá num personagem lá da ‘Gestruz’, que era o nome da matuta... (risos)... Ficava pensando: ‘nossa, parece a Lilica!’. Sabe? Porque é uma... A matutagem é uma parte assim cômica, sabe? É uma coisa cômica... Palhaça, mas não palhaça de nariz. É o cômico da história.”

Fotografia 36- Patrícia Zulu como matuta, em cortejo do Pássaro Tucano.



Fonte: <<http://passarotucano.wordpress.com/page/2/>>, s/d.

É com a matuta que Lilica aprende a brincar mais solta e descobre um aspecto importante de sua palhaçaria. Com sua experiência, Zulu realça as aproximações entre o universo da matutagem nos Pássaros e o da palhaçaria, demarcando também traços do jeito local de fazer comicidade, demarcados no folguedo, desde sempre composto também por mulheres. A palhaça paraense parece ser herdeira também da matuta de Pássaros Juninos e Cordão de Pássaros.

Somos ainda herdeiras de outras tradições que antecedem e distanciam-se desse marco. Moura (1997, p.230) estabelece, ainda, algumas relações entre traços da matutagem com as máscaras da *Commedia dell'arte*, propondo um vínculo em tempo e espaços distintos do local. Segundo ele:

As matutinhas Toinha, Zefinha e Rosinha encontram sua contrapartida nas criadinhas, as *servette* Franceschina, Colombina, Smeraldina, Pascheta ou Turchetta, como elas enamoradas, frenéticas, quase convulsivas (pois não é que Dendeca fica “*tudo*

esquizofórica, tudo esprimopotética”, com os avanços libidinosos de um matutinho de vizinhança?). (MOURA, 1997, p.230)

Veja, leitor, o quanto os universos de comicidade feminina que relatei e inventei aqui estão conectados. Veja o quanto estamos falando de uma mesma história, pontuada de tantas cores distintas. Diferença na repetição. Associações *esquizofóricas*, um tanto esquizoides, outro tanto eufóricas, que fui tecendo para contar uma história pouco relatada e passível de invenção. Entre meus delírios, muitos relatos comprováveis. Pistas associativas que deixam a sensação de que tudo pode mesmo ser verdade. E é. Convencionemos que sim, em nome de nosso direito, enquanto cidadãos, de escrever nossa própria história. Em nome também, e principalmente, de nossa conquista, enquanto mulheres, de protagonizá-la, contá-la a nosso modo, sem as arestas impostas pelo regime patriarcal. E, é claro, em nome do riso, da brincadeira, tão necessária a nossa existência, independente de gênero.

Eu, que vim do teatro, embora beba nas fontes do circo, sei que em cena tudo vira verdade. Compreenda, então, esta fábula como um espetáculo. Tudo teatro. Tudo real, em arte. Deusas libidinosas, vaginas parindo o riso, mulheres escondidas em papéis masculinos, prostitutas, indígenas, mambembes, mascaradas, matutas. Que rico universo imaginário presente aqui! Muitas Marias cômicas. Invente também a sua, leitor. Amplie essa história, com ou sem fontes. Subverta.

Momento 3: Uma palhaça lia esta dissertação, encontrada, por acaso, na biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará. Pouco conhecia a respeito da autora. “Nem é uma grande artista da cidade. Será que escreve coisa que preste?”, pensou. Resolveu ler. Visitou a história fabulada. Gastou algumas horas de sua tarde lendo aquelas coisas. Voltou para casa com a mente fervilhando, entre as imagens que criou para todas as personagens citadas. No dia seguinte, saiu para apresentar um espetáculo. A roupa de palhaça na bolsa, o nariz vermelho já pendurado no pescoço. Avistou da janela do ônibus uma artista palhaça, flanando, ao acaso. Olharam-se. Ela não reconheceu quem era a outra, mas pensou: “Companheira...”. Nunca mais foi a mesma palhaça, nem a mesma rua.

SEGUNDO BEM-TE-VI: O PASSO DAS PALHAÇAS.



SEGUNDO BEM-TE-VI: O PASSO DAS PALHAÇAS

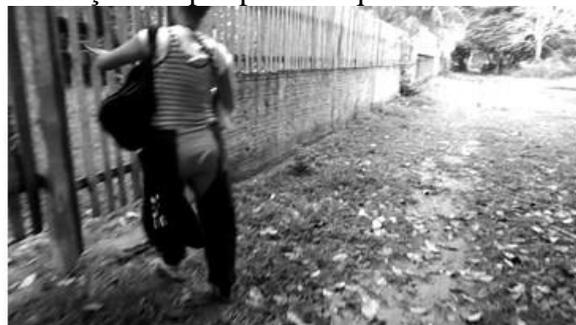
Elas moram quase na mesma direção, ainda que em ruas paralelas. Onde morava Juliana Balsalobre não havia asfalto, como em muitas ruas de Alter do Chão, cobertas de folhas das árvores. Lá no final é que víamos asfalto, na rua mais larga. Era preciso contorná-la para chegar até a casa de Marina Quinan. Seria um longo percurso, não fosse a gentileza da dona de uma residência com enorme quintal, bem em frente à de Juliana. Por dentro dela, atravessando o quintal, era possível chegar ao outro lado sem ter de fazer o contorno no asfalto. Caminho aberto para as palhaças, ainda bem, quase diariamente atravessado.

No dia em que Juliana ensinou-me aquele caminho, fiquei curiosa em saber se o morador da casa não se incomodava de vê-las transitando pelo quintal, abrindo o portão para chegar ao outro lado. A palhaça, então, contou-me que a real proprietária do imóvel era uma espanhola, que já havia morado lá, mas hoje alugava a casa. Durante o tempo em que esteve por Alter do Chão criou laços de amizade com a dupla Las Cabaças e adorava saber de suas peripécias na cidade. Na verdade, o trabalho das duas é mencionado com frequência em toda a localidade, sempre acompanhado de sorriso e brilho nos olhos de quem diz conhecê-las e admirá-las. Foi a espanhola quem sugeriu que tanto Marina, quanto Juliana, passassem pelo quintal de sua casa quando quisessem ir à casa uma da outra. “Vou chamar esta travessia de ‘El passo de las payasas’”, teria dito ela. O passo das palhaças.

Uma das condições para os inquilinos da espanhola é que não barrem a travessia das duas e de quem mais estiver com elas. Numa manhã, Juliana veste Bifi, sua palhaça, e convida-me: “Vamos?”. Eu a acompanho, rumo a uma apresentação de Las Cabaças na comunidade de Ponta de Pedras, há alguns quilômetros, ali mesmo, em Santarém. Antes, uma passada lá com Marina, de onde seguiríamos ao destino final. Ela fecha o portão lateral de sua casa. Atravessa a rua, sem asfalto, coberta de folhas. Em frente, outro portão de madeira é a entrada para o quintal da espanhola. Estamos dentro do “Passo das Palhaças”.

No quintal, mais folhas. Os pés de Juliana, protegidos por uma sandália que deixa ver as meias listradas da palhaça, pisam aquele terreno aberto para ela. Sinto como se ela e o lugar fossem um. A presença de Las Cabaças transformou o quintal, mudou-lhe o nome, a função. Ao mesmo tempo, como Alter do Chão marcou as duas atrizes paulistas, a ponto de impulsioná-las a vir morar em nossa região! O barulho das folhas pisadas parece vir do corpo de Juliana. Ela tornou-se o chão ou foi o quintal que virou palhaça?

Fotografias 37 a 40- Juliana Balsalobre sai de casa. Ela atravessa a rua e abre o portão da travessia. A palhaça atravessa o Passo das Palhaças. Os pés pisam o quintal de folhas



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Fotografias 41 e 42- Juliana fecha o portão do quintal. A palhaça segue até a casa de Marina, portão de madeira à direita, em frente. (Fotos: Andréa Flores). Setembro/2013.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Termina a travessia, fecha-se o portão. O lugar continua lá. Ela segue, atravessando a rua seguinte, também sem asfalto. Desta vez é possível ver as pegadas da palhaça, na terra. É que antes as folhas escondiam a marca de seus passos. Os sapatos deixavam-nas apenas amassadas. As pegadas seguem uma direção levemente diagonal, até a casa de Marina, naquele

novo portão de madeira. Está completa a travessia. Restos de folha pisada e terra seguem nos pés de Juliana. E o Passo das Palhaças continuará ali, contaminado por sua presença.

O Passo das Palhaças não é um lugar estanque, encerrado sobre si mesmo. É uma travessia constituída de relações, entre folhas, terra, uma estrangeira, duas palhaças, empatias, pisaduras. É o elo entre Juliana e Marina, forte, capaz de manter a dupla junta por tantos anos. É, também, conexão de Alter do Chão com elas e da espanhola com as duas. Ah, sim, é também um quintal, é claro, informação que vira um mero detalhe, em meio a tantos cruzamentos de sentidos. A depender do olhar que se lança sobre ele, pode ser simplesmente um chão recoberto de folhas, no terreno de uma casa qualquer. Ele também é isso, mas apenas a um observador eventual, externo, alheio às tramas que fazem dele o que é, de fato, ao menos para os sujeitos que nele transitam; e para mim, é claro, que já não via mais o quintal de um jeito tão simples. Quem deseja olhar superficialmente, ou discutir usos comuns para aquele lugar, pode fazê-lo. Para mim, já não faz sentido tentar compreendê-los ao mergulhar no passo e nas palhaças.

O Passo das Palhaças é Amazônia. Região complexa, vasta, contraditória, muitas formas de ver. Tantas, que quase me perco. Por muito tempo, um mero quintal, terreno sobrando, pitoresco, exuberante. Disponível à ocupação. Mas não é a isto que me refiro. O território, aqui, corresponde à teia de relações e trocas formada quando uma palhaça pisa a terra, a folha, o asfalto. Ela entranha-se neste lugar, de alguma forma. O seu corpo passa, então, a gritar uma Amazônia, a emitir ruídos de uma experiência situada em um lugar específico. Já pisoteado, ele ganha uma designação própria a cada vivência. Um movimento de vai e vem, travessia, ganha forma, uma forma possível, que não pode corresponder ao todo. O todo, Amazônia inteira, tem proporções inalcançáveis, dada a extensão das relações que por aqui se estabelecem.

A relação entre o sujeito da experiência e o território é intermediada por um sapato de palhaça. Repertórios. Resta-me perscrutá-los, para compreender o que houve no ato da travessia de cada mulher, o que fizeram com o quintal, como o vivem. Assim, deixo de lado a impossível tentativa de reunir tudo o que há em informações sobre Amazônia, ao mesmo tempo vastas e incapazes de corresponder integralmente ao Passo das Palhaças. O poeta sussurrou em meus

ouvidos: **“Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare. Os sabiás**

divinam” (BARROS, 1996, p.53). Ora, mas é claro! Para que acumular tanta coisa? Na experiência vivida há muito mais do que os livros poderiam me dizer. Um pouco da palhaça no território, algo dele em seus fazeres. E (re)inventamos juntas, assim, elas e eu, esta região-pisadura.

Tomo a terceira potência como ponto de partida e olho atentamente para o que encontrei: Amazônias, novo plural, tal como usado por Gonçalves (2012, p.16), em seu alerta: “Há um debate e um embate, simbólico-material, que reconstrói o significado de Amazônia. Não há uma Amazônia, mas várias. Não há, conseqüentemente, uma visão verdadeira do que seja a Amazônia”. Ambivalências, contradições. É tudo o que posso encontrar. Entre as concepções sobre a Amazônia, há jogos de poder travados na e sobre a região, definições que atendem a interesses. Coexistimos, ainda, com uma visão homogeneizante muito comum sobre a região, como local de natureza intocada, sem cultura, com uma população de “bons selvagens” afastados do pecado original da civilização. Uma forma idealizada e ideologizada da realidade local.

O que fazer, então? Assumir a pluralidade. Passo a propor uma escrita *divinare*, que tenta adivinhar sentidos inscritos na experiência vivida entre mulheres palhaças amazônidas, para cartografar (in)compreensões sobre o território-travessia, com o qual nos relacionamos. Respiro fundo e tento desvencilhar-me de moldes de ser amazônida, para deixar-me contaminar com o que acontece no encontro de cada mulher com o lugar onde as encontrei atuando.

Enquanto puxo o ar, por vezes engasgo em impurezas. As árvores purificam-no, ao mesmo tempo em que inevitavelmente torna-se poluído, pela fumaça de carro dos crescentes centros urbanos, pela devastação de áreas verdes. Pela carbonização da borracha, pelo “progresso” aos moldes do sul, sob a forma de grandes projetos implantados na região, passado não muito distante³¹. Entre moléculas de oxigênio, gás carbônico e resíduos é que você, pesquisadora-palhaça, (des)encontra o que tanto procura há tempos: a diferença que nos atravessa e supostamente distingue, do palhaço-macho, de pertencer a outras regiões do Brasil, do mundo. Diferença inscrita nas pegadas deixadas pelos e nos sapatos coloridos de palhaças.

³¹ Para compreender mais sobre a economia da borracha na região, no final do século XIX ao início do século XX, bem como sobre o impacto dos grandes projetos datados do período de regime militar no Brasil, sugiro consultar Gonçalves (2012).

“Ela é andrógina... ela não é andrógina, ela está se descobrindo, mas usa as roupas dos meninos, né? Só não a maquiagem, que difere, e o sapatinho dela, que tem um lacinho e há uma diferença também”, conta Cecília Oliveira, palhaça Sardinha, de Porto Velho (RO). Sapatos de lacinho, mulher palhaça demarcando um lugar. Ou seriam lugares?

Fotografia 43- Detalhe do lacinho nos sapatos de Cecília Oliveira, Porto Velho (RO).



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

Gosto do plural. Lugares, diferenças, Amazônias. Plurais formas de ser mulher, palhaça, de atuar nesta região. No fundo, apenas simulacros, lacinhos. Sim, é claro que ninguém acreditou que o lacinho era a diferença de fato, certo? Bem, eu sinto que não. O lacinho é a máscara, a aparência. A diferença decorre da repetição, diz Deleuze (2006), e o simulacro é apenas sua expressão. Eu somente acredito no filósofo porque o poeta parece concordar:

“Repetir repetir - até ficar diferente. Repetir é

um dom do estilo”, ensina Manoel de Barros (2007, p.11).

Repetir a roupa dos palhaços homens, até encontrar a palhaça por debaixo, mascarada no lacinho. Repetir repetir... A mesma figura cômica, personagem popular, palhaço. Repetir repetir... Existência de mulher, mulheres. Repetir repetir... O território Amazônia. Até encontrar o universo que nos une, até chegar à potência. Ser mulher, palhaça e situar-se na Amazônia são potências entre as quais circulam realidades, implicações, contextos, tudo o que emerge no encontro. Potências do mesmo, que, de tanto repetir, ganham força própria, diferença. Há algo por detrás do lacinho. Vamos guardar a imagem do lacinho para acioná-la em momento oportuno.

Por hora, olhe junto comigo para a configuração de meu mapa de pisaduras cômicas femininas heterogêneas. Ponto de partida: o que é ser amazônida? O problema envolto nessa pergunta lembra-me o diálogo entre o Palhaço Parafuso, Denis Robattini, e sua filha, a palhaça Pimentinha, parte do repertório de cena dos dois, no Circo Disney, encontrado em Porto Velho (RO):

Parafuso: *“Pimentinha, vamos ensinar pra todo mundo, mostrar que você é muito inteligente, vamo’ ensinar pras crianças. Começa contando pra todo mundo aqui o Estado que você nasceu”.*

Pimentinha: *“Gente, eu nasci no estado de miséria...”*

Parafuso: *“Não, Pimentinha! Você não entendeu o que eu falei. Fala o seu Estado de origem. Presta atenção, vô te ajudar, te dar um exemplo. Quem nasce lá no Estado de São Paulo é... pau-lis-ta! E aí continua, entendeu? Agora entendeu?”*

Pimentinha: *“Entendi!”*

Parafuso: *“Então vamo’ lá, vamo’ ensinar pra todo mundo. Quem nasce na Bahia é...”*

Pimentinha: *“Boboca!”*

Parafuso: *“Não! Boboca não! Tá ensinando o nome errado. Vamo’ lá... quem nasce lá no Peru?”*

Pimentinha: *“Pirulito!”*

Parafuso: *“Que pirulito, Pimentinha! Na China?”*

Pimentinha: *“Chinelo!”*

Parafuso: “*Ué! E no Chile?*”

Pimentinha: “*Chifrudo!*”

Parafuso: “*Que chifrudo, Pimentinha! Tá tudo errado, Pimentinha! Então, quem nasce no Alasca?*”

Pimentinha: “*Lascado!*”

Parafuso: “*Não, Pimentinha! Não fala uma coisa dessas, tá ensinando todo mundo errado! Presta atenção, vou dar uma ajuda pra você. Minha mãe nasceu no Rio, ela é...*”

Pimentinha: “*Piranha!*”

Parafuso: “*Que isso, Pimentinha? Quem nasce no Rio é carioca! Agora, quem nasce em Minas é...*”

Pimentinha: “*Minhoca!*”

Parafuso: “*Não!... E quem nasce em Belém?*”

(Pimentinha fica na dúvida)

Parafuso: “*É...? Gente...?*”

Pimentinha: “*Boa, bonita e honesta!*”

Fotografia 44- Pimentinha em cena improvisada junto ao pai.



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

Esperta a Pimentinha, elogiou meu local de nascimento só porque era uma belenense que estava a sua frente. No espetáculo circense, essa resposta final corresponde à cidade onde

estão no momento. Durante os dias daquela temporada, portanto, Porto Velho (RO) era o local de nascimento de gente “boa, bonita e honesta”, segundo Pimentinha. Assistindo à cena, improvisada por ocasião de minha visita, restou-me um questão: e quem nasce na Amazônia? Amazônida, é claro. E o inverso: amazônida é quem nasceu aqui?

Pimentinha não nasceu na Amazônia. O circo Disney veio de Campinas (SP), onde a menina chegou ao mundo. Aliás, ele resulta da união de duas famílias tradicionais de circo, que vieram da Europa para o Brasil. *“Família nossa é a sexta geração do mundo do circo, mais de 150 anos de tradição, já vem dos bisavós. Vieram da Itália com o circo, e a família Robattini é uma família muito conhecida. Meu pai é Robattini, minha mãe é Farfan, família tradicional também. Já dos bisavós da minha mãe, são trapezistas, adestradores de animais, muitos da família da minha mãe adestram cavalos, cães, e também uma família tradicional em trapézio, né? A família Farfan. Meu pai, Robattini... Então, quer dizer, juntou aí as duas famílias tradicionais. Nós temos hoje mais ou menos uns 15, 16 circos da família já mais próximo, né? Fora tem parente que a gente nem conhece. [...] Hoje, uns 15, 16 circos conhecidos, funcionando aí no Brasil, né? Até circos que fazem no exterior, da nossa família”.*

Quem nasce na Europa, é europeu. Quem nasce no Estado de São Paulo, é paulista. Se é assim, então, o circo Disney nada tem a ver com esta pesquisa, nem tampouco sua palhaça. Eu deveria ter ignorado o encontro que tivemos. Tomemos, entretanto, o critério de Pimentinha para definir a origem de nascimento das pessoas. A lógica dela é invertida, brincalhona, clownesca. Observem quão esperta é a menina, que, na cena, nos dá a sensação de que provavelmente conhece bem como designar os nascidos em todos os lugares que seu pai propôs, mas resolveu atribuir designações próprias, bem mais interessantes, a seu ver, e com outra lógica, que deixa louca e furiosa a Geografia. Seguindo o raciocínio de Pimentinha, resolvi incluí-la neste mapa enlouquecido, como o fiz também com outras palhaças não nascidas aqui.

Há oito anos o circo Disney roda pela Amazônia. Ou seja, por toda a vida de palhaça de Pimentinha, que iniciou o ofício aos dois anos de idade, ela apresenta-se nesta região. Seus olhos acostumaram-se a ver nossos rostos. Por várias vezes ela memorizou o nome de nossas cidades para saber a quem designar como “gente boa, bonita e honesta”. Não somente isso. Ela viu, também, as dificuldades enfrentadas por sua família para estar nesta região, relatadas por seu pai, assunto que vou retomar mais adiante. Embora ainda seja criança e utilize em seu repertório cenas clássicas aprendidas por tradição, ela vive este lugar. Decido que Pimentinha é Amazônia também.

Como ela, há várias outras em situação semelhante. Em Macapá (AP), Kelita Morena, a palhaça Fofurinha, orgulha-se de seu “figurino tropical” adaptado ao clima da Amazônia, quase tão quente, diz ela, quanto sua terra natal, Teresina, Piauí. O novo figurino surgiu em virtude do insuportável calor provocado pelo antigo traje da palhaça, um macacão inteiro, que cobria todo seu corpo. *“É porque a gente mora numa cidade chamada Macapá e aqui é o lugar mais quente de todo o planeta terra, sabe? Muito, muito calor. [...] Aí a gente foi fazer uma apresentação um dia lá no meio do mundo, que é o lugar que mais tem incidência solar em todo o planeta terra, e eu comecei a passar muito mal, de muito calor, aí eu decidi botar uma roupa mais tropical, né?”*, explica a própria palhaça, reportando-se a uma apresentação no Marco Zero, conhecido ponto de Macapá, onde o sol dá as caras sem medo de ser feliz.

Fotografia 45- O figurino tropical da palhaça Fofurinha.



Fonte: Andréa Flores, março/2013.

No tom “tropical” do figurino de Fofurinha ainda vemos a meia calça, acessório pouco provável de ser usado cotidianamente em Macapá, embora também o adote para minha palhaça. Ainda assim, o calor da cidade alterou a forma da palhaça e já provocou vertigem na atriz piauiense. Além disso, Kelita tornou-se palhaça quando ainda era bem pequena, acompanhando os pais nas rodas de ciranda que promoviam na Casa do Artesão, lugar de efervescência cultural na orla da capital amapaense. Foi introduzida ao universo do palhaço ao mesmo tempo em que o restante da família, como uma estratégia de atrair a atenção das crianças para as cirandas e também seguindo o desejo de derrubar o medo das pessoas em relação à figura do palhaço, como relata seu pai, Fernando Chaves. Ela não sabe precisar quanto tempo faz que se descobriu palhaça. O Circo Roda Ciranda, onde ela não somente atua, mas forma outros palhaços, tem

importância imensurável para a cultura circense da cidade. O que importa em Kelita não é seu nascimento; é o quanto habita a Amazônia macapaense.

Foi também por aqui que a pernambucana Marilua Azevedo, a palhaça Manguita, iniciou sua trajetória em palhaçaria. Em meados de 2008, logo que se mudou para Rio Branco (AC), viveu uma experiência em um projeto do Grupo de Teatro de Rua e Floresta Vivarte, denominado “Arte pra quê?”. Foi um momento precursor de Manguita. Explica ela, ainda com o sotaque da região de seu nascimento:

Fotografia 46- Marilua Azevedo, palhaça Manguita, de Rio Branco (AC).



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

“A gente começou com essa história do palhaço eu acho que foi no ‘Arte pra quê?’, sabe? A gente foi fazer uma performance na rua e... A gente não era palhaço, mas a gente se pintava com a cara toda branca, assim... Tinha um... Não me lembro se tinha um narizinho pintadinho, mas tinha um nariz, sabe?... Mas acho que as brincadeiras eram as mesmas. Comecei a experimentar a partir daí, eu acho... A Manguita foi depois disso. [...] Não me lembro o projeto, mas era a gente fazer uma performance, sair na rua, e a gente botou esse esquema de ‘arte pra que?’, perguntar pras pessoas, pra quê? Pra que a arte na vida delas?... E isso foi uma das minhas primeiras experiências também de sair na rua, assim, de trabalho”.

Novamente, a palhaça surge em território amazônida, desenvolvendo um projeto pelas ruas de Rio Branco, alinhado às inquietações do Vivarte. O grupo, aliás, é incansável em seu constante esforço artístico voltado para a difusão da cosmogonia amazônica. Personagens lendários, indígenas, modos de viver da região aparecem em suas produções e em vida. Enquanto conversamos, aliás, reparo nos acessórios indígenas que Marilua usa nos braços, provavelmente presente dos Huni Kuin, um dos povos com quem o grupo mantém mais contato e sobre o qual escrevo um pouco mais adiante.

A foto aconteceu na sede urbana do Vivarte, cercada de símbolos afro-indígenas e muitas referências à cultura local. A pulseira colorida realça no braço esquerdo de Marilua. Soube depois que foi presente de um indígena. Ele, entretanto, é como o lacinho. Apenas um simulacro. O que está por detrás dele, em todo o repertório do grupo onde Marilua mergulha de cabeça e de onde advém Manguita, é o que lhe dá significação. A pernambucana é amazônida. Não por usar um bracelete indígena, é claro. Também não por critério de nascimento.

Como ocorre com Manguita, Fofurinha e Pimentinha, há mais palhaças nesta pesquisa que não nasceram aqui. Ainda em Rio Branco, encontrei Diana, palhaça Filoca, de Florianópolis (SC) e Carol Di Deus, palhaça Cinira, também paulista. Em Manaus (AM), Selma Bustamante, palhaça Candura, residente há dezessete anos na cidade, porém paulista, por nascimento. E o que dizer de Juliana Balsalobre e Marina Quinan, uma paulista e outra goiana, marcando a cena em Alter-do-Chão, sobre suas ruas cobertas de folhas?

O que é ser amazônida, que potência é esta? O critério de nascimento, de origem, não cabe aqui. Penso que um traço cultural único também não pode ser identificado. O que vem do norte, do nordeste, do sudeste, mistura-se, desloca-se de maneira veloz, tornando impossível visualizar uma identidade coerente, se é que existe. Cada uma dessas palhaças, entretanto, atua neste território e faz multiplicidade com ele. Não há como negar a importância local de cada uma delas, nem a importância do local sobre elas. Há vínculo com as Amazôniaas. A Geografia enlouqueceu. A palhaça-pesquisadora também. Não era a identidade, afinal, a marca daquela diferença que impulsionou minha busca?

Pare um pouco, palhaça-pesquisadora-cartógrafa! Explique-se. Certo, respondo. Veja, leitor, onde estou metida. Em trânsito pela Amazônia, sobrevoando, navegando, pisando, tento reconhecê-la por meio dos absurdos cômicos encenados por mulheres usando nariz vermelho. Eu sou uma delas. Carrego comigo, além de meu velho sapato amarelo, necessidades de

afirmação, nascidas em minha história como mulher e artista que vem do Norte. Eu achava que encontraria uma identidade de comicidade feminina local, distintiva e com limites demarcados.

Esta é uma longa história. Meu pé de artista amazônida, qualquer que seja o calçado, passeia por espaços de discussões com vistas à ampliação de recursos; elaboração, implantação e implementação de Planos Municipais de Cultura; criação, fortalecimento e efetividade de políticas públicas no setor etc. O deslocamento pela vasta dimensão territorial é caro e, não raro, dificultoso. Além disso, sentimos o peso do histórico alijamento em relação ao restante do país, que, ainda hoje, influencia a dificuldade no desenvolvimento de estratégias de circulação cultural para e na Amazônia. Falo, evidentemente, de meu ponto de vista, com base em minhas pisaduras por espaços políticos de discussão e reivindicação. Não se trata, porém, de uma queixa isolada.

Na Carta Pororoca³², documento elaborado pelos articuladores da Rede Brasileira de Teatro de Rua, em Porto Velho (RO), de 16 a 25 de Julho de 2010, no 1º Seminário Amazônico de Teatro de Rua e 3º Festival Amazônia Em Cena na Rua, estão expostas questões semelhantes a estas, reivindicando atenção especial de políticas culturais para a região. As vozes de artistas locais falam de diversidade, custos e desacessos.

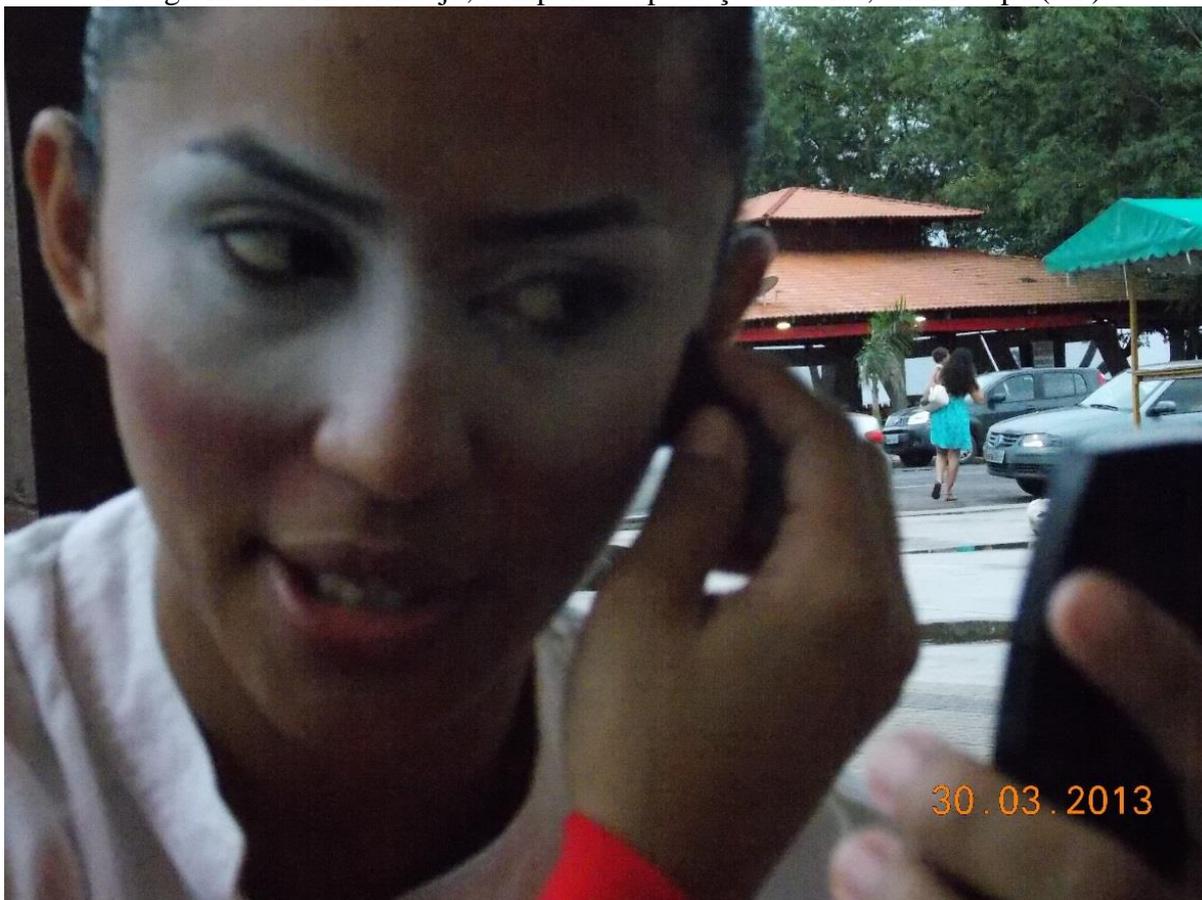
Vozes de palhaças e seus pares, nesta pesquisa, também o fazem. Alice Araújo, palhaça Perualda, da Cia. Cangapé, de Macapá (AP), sente esse problema. Quando nos encontramos, ela cursava graduação em Artes Visuais, já que não havia um curso de nível superior em Artes Cênicas no Estado, algo que Alice reivindicava há muitos anos, junto a outros artistas da região. Essa era, inclusive, uma das queixas da palhaça enquanto artista do Norte do país.

“As coisas são mais difíceis. Até por uma localização geográfica, né?... Olha, uma coisa que eu acho que é muito difícil aqui em Macapá é o fato da gente não ter um curso superior, a nível superior, em Arte. A maioria de nós procura fazer Artes, né? Que é o curso que eu faço, que é o curso que mais se aproxima com as artes cênicas. É uma coisa que a gente sente muito, eu sinto muito mesmo (...) E eu acho, tecnicamente, não que a vivência, não que o teu dia-a-dia, não que o empirismo, ele não te dê conhecimento, mas a gente que já passou pela academia sabe que é... é bem importante, né? E eu acho que isso é uma coisa que de certa forma nos prejudica aqui no Amapá, sabe? O fato da gente não ter essa academia, isso reflete

³² A Carta Pororoca pode ser lida na íntegra no blog: <http://senhoritaflores.wordpress.com/2010/08/01/carta-pororoca>.

muito, eu acho que na qualidade de muitas, não são todas, é claro. Porque apesar de não ter academia nessa área, mas a gente tem muita gente que pesquisa, né? E a pesquisa não tá só lá[...] Mas eu acho que reflete, sim, na qualidade de muitas obras, né? ”.

Fotografia 47- Alice Araújo, compondo a palhaça Perualda, em Macapá (AP).



Fonte: Andréa Flores, 2013.

No cenário por detrás de Alice maquiando Perualda vemos o asfalto da orla de Macapá e os carros trafegando. Uma mulher arrisca-se a atravessar a rua, em meio ao caos. Vida urbana moderna, embora Macapá tenha um trânsito bem mais tranquilo que muitas cidades, como Belém, por exemplo. Na experiência da atriz, entretanto, a modernidade urbana da cidade não corresponde ao ritmo em que algumas coisas chegam por lá. Hoje, mais de um ano após o Encontro Palhaças da Floresta, edição Macapá, finalmente o curso superior em Artes Cênicas foi implantado, motivo de muita comemoração entre os artistas de teatro da cidade. Desconheço as razões políticas, econômicas, seja lá o quê, envolvidas na dificuldade específica do Amapá, para a demora nessa implantação. Quando a palhaça associa isto à localização geográfica do Estado, demonstra sentir-se em isolamento, em atraso.

Pergunto-me em quantas outras cidades brasileiras essa briga não chegou ao fim. Em quantos outros Estados brasileiros, amazônidas ou não, ainda se reivindica a criação de um curso de nível superior em Artes Cênicas? Poderia questionar o posicionamento da artista. Entretanto, a Amazônia vivida e sentida por Alice tem a ver com a sensação de atraso, inserida em um discurso político, que somente parece afirmar a dificuldade concernente à localização geográfica, para reivindicar soluções especificamente voltadas à região. Semelhante ao que sustenta a Carta Pororoca, como o leitor pode verificar.

Um posicionamento político é o que impulsiona os discursos referentes ao atraso e outras situações difíceis na Amazônia, que surgiram ao longo dos encontros desta pesquisa. Aciono a fala de Denis Robattini, pai de Pimentinha, sobre a qual fiz menção acima, com a promessa de retomar depois. Aqui está:

“Hoje é muito difícil a gente manter a nossa arte, manter o circo. O circo além da despesa de locomoção, mudar, transporte... Não acha mais artista pra trabalhar, difícil. Aí você fala de vir pra essa região, pessoal não quer vir, devido às distâncias, devido à dificuldade de mudar, pessoal fica no Estado de São Paulo, que é onde a gente conhece, a 10, 20, 30 quilômetros uma cidade da outra, o asfalto direitinho... Então, quer dizer, os artistas, o pessoal que é contratado, o pessoal aí que ganha ‘x’, vai ganhar o mesmo ‘x’ aqui, aí não quer ter mais despesa, aí tudo isso dificulta você trazer o artista pra cá. Consequentemente, você tem que aumentar o salário dele, porque não é justo, né? A pessoa vai ter mais despesa e tal...é... incompatível, né? Só que o lucro do circo é o mesmo... Então, quer dizer, fica mesmo mais difícil pro circo, pra empresa [...].

“O nosso circo, o Circo Disney, é um dos únicos circos, de porte médio pra grande, é o único circo que foi em Parintins, Maués, fizemos ali a região do Pará, Itaituba, Santarém, descemos aquela estrada ali, que é terrível, Castelo dos Sonhos... Fizemos muitas cidades transportando, levando o circo de balsa, muito difícil, muito complicado, o custo muito alto. E o pior: você chega e não acha apoio. É tudo difícil... O circo, o pessoal fala que o circo é patrimônio cultural, patrimônio cultural que paga ISS³³, paga todas as taxas. Eu ainda não consegui entender o que é o patrimônio cultural do nosso Brasil”.

³³ ISS: “Imposto Sobre Serviços é um tributo municipal. Incide sobre a prestação, por pessoas físicas e jurídicas, de serviços listados sujeitos ao imposto. A alíquota varia conforme a legislação de cada Município, indo de 2 a 5%”. Fonte: <http://www.anjut.org.br/dicionario.htm>

A realidade denunciada por Denis, e certamente vivida por Pimentinha, pode ser discutida de diferentes ângulos. Não vou me deter à configuração atual do circo como empresa³⁴ e as consequentes críticas ao lucro e outras situações que foram aparecendo, conforme a tradição familiar deu lugar à contratação de profissionais independentes. Vou concentrar-me nas Amazônias que aparecem aqui. Longas distâncias entre as cidades, acesso intermediado por estradas e rios, elevando custos e dificultando o acesso, o que também torna mais rara a vinda de circos de médio e grande porte para a região. Na fala de Denis, outro tom político, em sua crítica aos impostos obrigatórios e falta de apoio local, contrastantes com a concepção do circo como patrimônio histórico.

O difícil acesso para o circo na região também aparece no relato de Kennedy, dono do circo com seu nome, onde atua Gracinha, palhaço Caxopinha. Aqui, entretanto, não percebemos uma clara crítica politizada. Ele é uma exceção. Por ser um circo de pequeno porte, eles conseguiram ultrapassar alguns obstáculos, talvez com mais facilidade. Há quatro anos entre Rondônia e Acre, o Circo Kennedy já esteve por muitas cidades onde, segundo ele, nunca haviam visto um circo. Paraense de origem, exibiu-se pela região da Transamazônica, “na época da lama” (SIC), além de passagens por Altamira, Itaituba, Uruará, Santarém.

“Aí tem uma estrada ali por detrás de Monte Alegre, que vara lá em Oriximiná, só areial! E nós explorava aqueles areial tudinho ali pra trabalhar praquela região. Fez Óbidos também, fez Óbidos três vezes. Aquela região ali é boa pra circo. É porque o acesso é difícil, ou vai de barco... Por aquela estrada eu nunca soube que alguém tinha feito, né? Aí eu fiz Monte Alegre, aí comentaram: ‘ó, dá pra ir pra Alenquer de carro’. Aí eu fui lá, eu tinha um fusquinha, né? (risos) Aí fui lá ver a estrada, olhei, dá pra passar também. Aí nosso Chevrolezinho aí, reduzido, tem uma ladeirinha boa lá. A gente foi e passou por ali por trás, fez Alenquer, Óbidos, Oriximiná. Aí voltamo de novo, fizemos umas duas vezes, aí a última vez a gente foi até Oriximiná e pegamo a balsa pra Manaus. Aí passamo uns tempo em Manaus, Roraima, aí ‘tamo aqui pro rumo de Rondônia agora’”.

Se em muitas cidades era desconhecido o próprio circo, imagino a presença de uma palhaça como principal atração cômica. Quase posso ver o “Chevrolezinho”, transporte da trupe, chegando às cidades, sujo de lama, e nele Caxopinha, com toda sua graça, inaugurando a figura clownesca na região, já sob a forma feminina. Gostaria de ter assistido a isso tudo.

³⁴ Cf. José Guilherme Cantor MAGNANI. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*, p.49.

Digressões à parte, a dificuldade de acesso, superada por eles, é compensada pela pouca presença de circos, o que torna os lugares propícios ao espetáculo, região “boa para circo”, nas palavras de Kennedy. Em seu relato, diferente dos anteriores, não há uma queixa direcionada a essa situação, mas um certo orgulho, de quem enfrentou tudo e levou o espetáculo, provavelmente obtendo bom retorno.

Talvez seja isso o que impulse também o circo Disney, que continua a circular por Rondônia e arredores, mesmo com as mazelas apontadas. Nos dois casos, não há como saber se é pelo lucro e fama certos, ou se pelo amor à arte (eu aposto que a junção dos dois, com maior proporção de um ou outro). Ocorre que a Amazônia aparece em acesso dificultoso, possibilidades de circulação atravancadas por limitações de transporte e estrada, e públicos sedentos pela arte que pouco chega, em virtude desses fatores.

Como mencionei anteriormente, com exceção do caso do circo Kennedy, percebo que essa visão é acionada politicamente. Não quero dizer que não exista. Eu mesma senti um pouco disso. As viagens desta pesquisa foram realizadas principalmente de avião, com custos de passagem que, por vezes, ultrapassavam os dois mil reais, cada trecho, para cidades como Rio Branco e Porto Velho. Minha ida a Boa Vista (RR) também ficou prejudicada por esse motivo, que, somado aos poucos contatos que consegui no lugar, não compensavam uma ida incerta e tão dispendiosa. Além disso, se o leitor perceber, a pesquisa está fortemente concentrada nas capitais. O contato com os interiores, separados por longas estradas e vastos rios, exigiria mais tempo e recursos. Infelizmente, não pude arcar com ambos.

A denúncia dos artistas procede. O que chamo a atenção do leitor é que ela é comumente acompanhada de um discurso engajado, onde percebo heranças de um processo histórico. Neste a Amazônia aparece como ocupante de uma posição isolada em relação ao restante do país, motivo pelo qual o distanciamento geográfico da região atinge outras dimensões não espaciais, gerando a sensação de atraso. Aliás, a respeito da palavra “atraso”, quero deixar registrado que concordo com Souza (2000). Todo o Brasil coexiste com arcaísmo e modernismo, em limites muitas vezes estreitos. Não somos exceção, mas também não estamos sozinhos.

Se me permitem um breve sobrevoo pela história que conheço, observo que o próprio processo de ocupação da Amazônia foi marcado por um olhar eurocêntrico, que privilegiou a exploração de riquezas e manteve a visão de terra de vazio populacional e tropicalidade

exuberante. Uma espécie de imenso quintal, distante, misterioso, pouco conhecido em suas especificidades, como explícito na escrita contaminada e europeizada de Djalma Batista (2007).

Souza (2000) e Gonçalves (2012), aliás, contam que até 1823 compúnhamos uma segunda estrutura colonial distinta, e muito, daquela supostamente “descoberta” em 1500. Isto porque o espanhol Pinzón já pisara nestas terras em 1498, navegando pelo litoral norte, além das várias invasões de holandeses, alemães, ingleses e franceses. Além das diferenças de raízes, aqui a estrutura colonial portuguesa, de *plantations*, grandes propriedades, agroindústria, não foi bem sucedida, ao longo de dois séculos de tentativas. No século XVIII, a partir do marquês de Pombal, Portugal experimenta uma forma de ocupação distinta de todas as outras colônias portuguesas no mundo, baseada numa agricultura de sustentação, voltada para pequenos proprietários, seguindo, mais tarde, para a produção de algodão e anil.

Foi somente em 1823 que, à força, toda a Amazônia, até então chamada de Estado do Grão-Pará e Rio Negro, aderiu, por assim dizer, ao Brasil. É claro, a relação com o restante do país não foi calmamente estabelecida. Na verdade, há insurreições populares e forte repressão do Império, matando grande parcela da população, que reivindicava uma nação própria para a região. Ao longo dos primeiros anos do século XIX, assim, “(...) segue uma lógica do processo colonial, que é o processo de desabituação, de destruição das populações originárias da região, preparando novamente a região para uma segunda ocupação” (SOUZA, 2000, p.1065)

A relação política e os contatos permaneceram dificultosos ao longo da história, sobre a qual não vou me deter mais longamente aqui. Dou um salto até Paes Loureiro (2001), que data até meados do século XX a dificuldade de relação entre a Amazônia e o restante do país. Grande parcela do Brasil tinha uma atitude de desvalorização da cultura local, considerada primitiva, em relação ao Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia, núcleos nos quais era clara a influência da cultura europeia.

Estar longe do espaço europeizado significava estar situado num tempo passado, primitivo. Passou-se a entender como sendo somente do âmbito do folclore as manifestações culturais das regiões mais distantes dos “núcleos centrais” [...]. O isolamento que recobria a Amazônia com o manto do mistério, distância e intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais, contribuiu para que se acentuasse sobre ela uma visão folclorizante e primitivista (PAES LOUREIRO, 2001, p.41-42).

Nem toda a história pode ser resumida dessa forma, é claro. Na verdade, seria essa a versão do discurso dominante que insiste em nos entender como distanciados e de difícil

acesso? Talvez nossos posicionamentos políticos decorram do grito de quem já esteja cansado de ser tratado dessa forma, como cultura primitiva, separada do Brasil. Hoje sei que isso nunca existiu, a não ser como justificativa ideológica de exploração. Acionamos essa condição enquanto denúncia de problemas socioculturais, sustentados historicamente pela forma como as políticas públicas brasileiras se voltaram para a Amazônia. Será mesmo que as culturas, aqui, desenvolveram-se sem intensos trânsitos, trocas, intermediações, com o restante do Brasil? Impossível, hoje entendo eu.

Junto a Agenor Sarraf Pacheco (2012), pesquisador paraense que estuda matrizes étnico-raciais de populações marajoaras, a partir das tradições orais na região, entre outros vastos universos de investigação do autor, encontro a compreensão do constante movimento que consiste na formação de um campo cultural. O autor se refere ao campo específico de sua pesquisa, porém eu amplio seu raciocínio para o que ocorre na região Amazônica como um todo, em contraponto com nosso suposto isolamento.

Oriundas de históricos trânsitos culturais, urdidos em assimilações, trocas, empréstimos, enfrentamentos, resistências, negociações, sociabilidades, perdas e ganhos, essas populações locais, filhas das múltiplas mesclas indígenas, europeias, africanas, asiáticas, realizaram, por meio de contínuas mediações, traduções de códigos culturais formulados por grupos de contato antes, depois da colonização e nos seguintes tempos contemporâneos. Nos fluxos e lutas para persistir com memórias de seus saberes e tradições, índios, negros e seus descendentes, em condições adversas de vida, misturaram seus corpos, almas, sentimentos e culturas, forjando uma nova identidade cambiante em territórios da “diferença colonial”. Nesses meandros, nasceram em rios, igarapés, igapós, matas, roças, pesqueiros, fazendas e, especialmente, em quilombos e mocambos, identidades, religiosidades, saberes e fazeres afroindígenas (PACHECO, 2012, p.3).

As palavras acionadas pelo autor são todas antagônicas do isolamento. “Assimilações”, “trocas”, “empréstimos”, “negociações”, entre outras, remetem-nos a outra história da Amazônia, envolta e arraigada em nosso Brasil. As dificuldades relativas ao território, apontadas nas falas dos participantes desta pesquisa e seus pares, quando associadas à região, por vezes acionam a velha condição de distanciamento e atraso, para dizer do que vivem hoje. Talvez o problema não se origine em nós; ele pode ter reminiscências com discursos construídos a nosso respeito.

Participo de festivais de teatro ao redor do Brasil e é muito comum o susto e o encantamento de muitos artistas de outras regiões quando afirmo que sou paraense. Espantam-se, por eu ter vindo “de tão longe”. Várias vezes fui tida como a primeira artista do Norte a

participar de alguns desses eventos. Maravilham-se ao descobrir a existência de escolas de teatro, cursos universitários específicos para tanto e grupos sólidos com anos de atuação. Perguntam-me pela exuberância da floresta. Ainda somos, para muitos, distanciados e exóticos. Ao mesmo tempo, ainda lutamos por condições específicas de participação cultural, reivindicamos ampliação de espaços acadêmicos, entre outras situações. Herança histórica, cuja falseabilidade denunciemos politicamente.

É isso, leitor, eu mesma vivo essa realidade. Tenho um discurso político pronto para ser acionado, que trata da posição da Amazônia, tratada como margem em relação ao restante do país. Mas tendo a acreditar que as pegadas dos sapatos de palhaças não estão representadas somente nesta nuance do solo. Não se trata de neutralizar o alijamento, a diferença. É que esta condição compõe o mapa, mas não o totaliza. Alimenta discursos e posicionamentos políticos, denuncia permanências de uma europeizada visão a nosso respeito, sem, contudo, nos definir por completo.

Ser amazônida pode significar sentir-se em condição desvalorizada e denunciar esta situação. Mas não significa que pertencer a este território se resume a isso. Ser amazônida pode não ter nada a ver com isto. Nossa condição de minoria não pode limitar outras possibilidades de viver e sentir este lugar, nem entender-se como imutável.

Precisamos distinguir minoria de menoridade, pois a segunda é afirmada como posição natural e deve ser ultrapassada como sabe qualquer psicologia do desenvolvimento. A minoria é uma posição histórica e política - transformável, portanto - e não uma etapa do desenvolvimento ontogenético. As minorias são posições à margem na organização dominante do *socius* e, enquanto tal, guardam um potencial de crítica ao instituído, ao dominante. (BARROS; PASSOS, 2012, p.240)

Manoel de Barros (1996, p.45) é que estava certo: “Sou um sujeito cheio de recantos. Os desvãos me constam. (...). O dia vai morrer aberto em mim”. O que encontrei foram seres em aberto, muitas possibilidades de ser Amazônia, perpassadas por uma infinidade de outros recantos. Historicamente em

minoria, esta posição transforma-se, criticando o instituído, o dominante, sem que eu organize o ser-amazônida padrão, nem force o discurso político. Essa condição de ser da região, sobre a qual tenho apenas um turbilhão de dúvidas em aberto, é - e isto afirmo com certa segurança, uma condição de minoria, que questiona o dominante.

Entre todas as potências de meu mapa, há, aliás, pisaduras de minoria. Ser mulher, palhaça, amazônida, são condições que historicamente sofrem com a condição de margem. Quem é mulher entende que nossas conquistas para esta sociedade ainda não atingiram a totalidade de nossas aspirações. Salários iguais no mercado de trabalho, violência doméstica, a incômoda vulgarização de nosso corpo, são alguns dos muros que ainda se interpõem entre nós. O leitor também já sabe, por outro lado, do silêncio histórico a respeito de nossa participação na comicidade, contrastando com a marcante presença não oficial de mulheres provocando o riso, que resultam no aparecimento da palhaça, a questionar padrões para o feminino, os mesmos que explicam o silêncio.

Entendo que a palhaça em cena, qualquer que seja esta cena, amazônida ou não, demarca resistências, questionamentos. Algumas delas, entretanto, o fazem aqui. Seus sapatos estão sujos de terra da Amazônia, suas marcas ficaram neste solo, que não é distanciado, nem misterioso, mas que ainda sofre com essa visão dominante e as consequentes mazelas políticas. O reflexo disso são as condições de nossas estradas, os absurdos valores de deslocamento interno, entre outras questões que podemos acionar.

Sim, isso existe. Entretanto, há outras Amazôniaas plurais por aqui, também refletidas nos fazeres das palhaças da região. E eu confesso. Foi preciso um olhar arregalado para percebê-las. Pensei que encontraria, em todas, minha forma de viver este território, os traços facilmente reconhecíveis da Amazônia que eu luto por reconhecer ou daquela que estou acostumada a aceitar como coerente, entre os repertórios das mulheres. Aqui ficam dois alertas: quem tinha necessidade disso, eu ou elas? Além disso, estaria a resistência política somente atrelada aos discursos que eu considero coerentes?

Contra os desacessos culturais, as desigualdades de gênero, a desvalorização, penso que insurge uma perigosa militância por reconhecimento, que tenta estabelecer fronteiras rígidas, formas supostamente legítimas de referência para a região, como que para curar ferimentos morais. Como os padrões de ser mulher palhaça, também aqueles referentes ao ser artista amazônida.

Cuche (1999) e Oliveira (2006) já chamaram a atenção para algo semelhante, em movimentos de luta social, ao reivindicar a reapropriação dos meios de definir a identidade, diante da violência sofrida nas mãos dos dominantes. Estes últimos, para legitimar seu domínio, agregam todos em uma nação sob a mono-identificação, em que as diferenças étnicas perdem espaço. Bastante próximo, a meu ver, à histórica tentativa de tratar a Amazônia como isolada e distante, e mesmo outras regiões, no bojo da compreensão de qualquer outro Brasil, ignorando nossas especificidades, legadas à égide de distanciamento e exotismo. Insurgimo-nos contra isso constantemente e eu posso falar das reivindicações do setor cultural nesse sentido. A luta é justa. Ocorre que, no esforço por reconhecimento, por realçar as especificidades de seus grupos minoritários, os movimentos podem terminar por engessar a identidade, tornando-a rigidamente delimitada, a fim de garantir seus direitos.

Não é interessante, para mim, definir padrões engessados. Além disso, a própria posição de dominante e dominado é, neste mundo pós-moderno e globalizado, mutável. Canclini (2012) deixa claro que os processos por meio dos quais as culturas entram em interdependência na globalização são permeados por assimetria, seletividade e desigualdade. Nesse processo, as posições de dominação e submissão não são conjuntos compactos, mas podem mudar, conforme o acesso aos bens tecnológicos e condições de competitividade adquirida. Uma questão de poder cultural.

Então, a Amazônia não é mais minoria? Eu continuo acreditando que sim. Porém, essa posição não é fixa, muda conforme o ponto de vista observado e a situação imediata. Muda também de Estado para Estado, de Amazônia para Amazônia³⁵. Aquela composta pelos que produzem os bens ou que têm mais acesso a eles, como a elite de grandes centros urbanos, e a outra, entre tantas, dos que têm pouco espaço de participação. Pequenas microcisões, como, por exemplo, entre cidades menos industrializadas, urbanizadas, e as capitais Belém e Manaus, que me parecem caracterizar-se, relativamente às outras, como detentoras ideológicas do poder cultural da região, em grande parcela das relações. E, é claro, mesmo dentro das grandes capitais, há uma elite por detrás desse poder e grandes massas bem longe dele.

Enquanto estive em Manaus (AM) tive a oportunidade de conhecer o Teatro Amazonas, representante na arquitetura manauara do áureo período da Belle Èpoque na

³⁵ A chamada Pan Amazônia, para além do Brasil, compreende também países vizinhos, para onde a floresta se estende, como Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela e Guianas (BATISTA, 2007). Nesta escrita, refiro-me sempre à Amazônia brasileira.

Amazônia, momento em que também nosso Teatro da Paz belenense foi erguido. Imponente, bem ao centro do Largo de São Sebastião, circundado por diversos bares e restaurantes, o Teatro Amazonas recebe, ainda hoje, grandes espetáculos locais, nacionais e internacionais, o que também ocorre no Teatro da Paz. Além desses teatros privilegiarem grandiosas produções, em detrimento das consideradas “menores”, privilegiando, em grande medida, uma cultura de ricos, os espetáculos que lá chegam dificilmente são exibidos nos outros Estados. Reminiscências daquele período que beneficiou a elite local, ambos ressoam, para mim, como símbolo de poder cultural, deixando sobressair, ainda hoje, contradições locais.

Fotografia 48- Vista Frontal do Teatro Amazonas, em Manaus (AM).



Fonte: Andréa Flores, junho/2013.

Nada disso, entretanto, está posto e engessado. A ideia é que as posições mudam e mesmo os artistas locais podem sair da condição de dominado para dominante, voltar, estar nas duas ao mesmo tempo. Só para citar um exemplo, foi no Teatro Amazonas que assisti Selma Bustamante encenando seu espetáculo “Se Essa Rua Fosse Minha”. Há muitas formas de ver,

dependendo de onde se está olhando. Não somente a condição de margem está em trânsito, como também, acredito, os signos associados à região.

Aqui chego a outro campo de discussão, concernente a imagens mais comumente acionadas quando se trata de Amazônia. Refiro-me a alguns símbolos que mesmo você, leitor, deve ter esperado encontrar nesta escrita sobre palhaças da Amazônia. Rios, floresta, relação estreita com povos indígenas, cultura cabocla. Seja sincero: não estava mesmo à espera dessas coisas? Fique tranquilo. Elas estão por aqui, entre sentidos a eles associados, nos repertórios de algumas palhaças. Como ocorre com a sensação de distanciamento, porém, também aqui não podemos resumir tudo a essas convenções.

Acompanhe-me entre palhaças que vivem a Amazônia da natureza e de populações tradicionais. Karina Lima, palhaça Mageta, de Belém (PA), diz explorar a cor verde na palhaça, embora no dia de nosso Encontro ela não utilizasse nada nesse tom. A escolha, segundo ela, é uma referência às árvores de Belém, tão presentes em sua memória de infância.

Fotografia 49- Karina Lima, vestindo a palhaça Mageta, em Belém (PA).



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

“O mundo dela é o mundo magenta, na cor magenta. Ela explora muito essa cor, magenta, e o verde limão. Verde das árvores, né? Que aqui eu vivi na Amazônia durante muito tempo e vou morrer aqui, né? Eu acho, não sei (risos). Mas... porque a nossa cidade é muito linda, Belém do Pará, nossa Amazônia é muito linda. Eu morei em casas que tinha muitas árvores, brinquei com árvores. Hoje a gente não vê isso nos quintais mais, né? Da nossa cidade. Brinquei muito com árvores, pulava, fazia até trapézio, né? Com aqueles pneus de carro... Não sei se tu já brincou com isso, mas eu já brinquei muito. Então, eu gosto muito do verde”.

O verde das árvores passa a compor o universo poético de Mageta. Verde como suas brincadeiras de menina, como os quintais de Belém de outrora, hoje tão cercada de prédios e pouquíssimas residências com quintais arborizados. Era, para ela, a beleza da cidade. Como brincava com o verde na infância, também hoje ela o faz, com a palhaça.

Karina contava-me estas coisas enquanto arrumava Mageta no camarim do Teatro Waldemar Henrique³⁶. Ela faria parte de uma apresentação de rua, bem em frente, em homenagem ao aniversário de 34 anos do Teatro. Eu deixei o camarim e dirigi-me ao local da apresentação, em plena Praça da República, na Av. Presidente Vargas, local de intensa movimentação de pessoas e veículos em Belém e onde um corredor de mangueiras se estende.

O restante do grupo Estrelas do Picadeiro, do qual Karina faz parte, já exibia lá suas habilidades, ao som de uma banda de música orquestrada. As pessoas na fila do banco em frente ao Teatro, do outro lado da rua, voltavam seus olhares para o que acontecia ali. Transeuntes passavam e eram cumprimentados pelos artistas, devolvendo sorrisos apressados. Karina saiu pela porta da frente, de pernas de pau, fazendo bandeiras. Terreno instável, pedregulhos de mármore da calçada da praça. Tão chiques no período da Belle Époque, atrapalharam a artimanha de Mageta que desceu do aparelho e seguiu a pé. A única mulher do Estrelas do Picadeiro ganhando a rua.

³⁶ O nome do edifício teatral é uma homenagem ao mundialmente famoso pianista e compositor paraense. “O Teatro Experimental Waldemar Henrique foi criado em 17 de setembro de 1979 na cidade de Belém, no estado do Pará, para sediar as apresentações de grupos de teatro experimentais da região. Sua construção em art nouveau é mais antiga, e inicialmente funcionava o cinema Radium, posteriormente foi o Museo Comercial, e por último sede da Caixa Econômica, até ser transformado no teatro de hoje, na década de 70 do século XX”. Fonte: <http://www.fcptn.pa.gov.br/index.php/espacos-culturais/teatro-experimental-waldemar-henrique>.

Fotografia 50- Mageta, na Praça da República, Belém (PA).



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Na imagem, as falhas no antigo calçamento de pedregulho de mármore ficam evidentes. Buracos, onde a palhaça poderia cair, se estivesse de perna de pau. Ao fundo e à esquerda, trecho da fachada do Teatro da Paz, ali próximo. Enquanto ganha a rua com suas bandeiras, ela faz contraponto com o edifício teatral. Ele fulgura em sua imponência, enquanto a palhaça segue mambembe pela rua, sem precisar de espaço fechado para sua arte. Ele é alto, forte e rico. Ela é somente uma palhaça, de uma Belém verde. Ela deixa as bandeiras por um instante, aponta as mangueiras no alto e sorri diante de sua Amazônia.

“*Pra mim, hoje, a minha lona são as mangueiras*”, dizia a palhaça, enquanto apontava para o alto, onde o corredor de mangueiras daquele lado da praça a cobria, deixando ver frestas do céu. “*O circo é arte, é vida e, principalmente, o circo faz parte da minha vida e da minha*

história”. E, assim, debaixo das mangueiras-lona, ali próximo ao Teatro da Paz e pisando sobre o outrora pomposo mármore, já quebrado e esburacado, Mageta compõe sua Amazônia.

Fotografia 51- Mageta apontando para as Mangueiras-lona.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Lembranças da floresta, não somente do verde, mas também do frutífero terreno de mangabeiras, são uma das formas escolhidas por Lu Silva, palhaça Mangaba, de Porto Velho (RO), para expressar sua relação com a Amazônia. O nome foi escolhido como referência a sua cidade natal, localizada no Amazonas, e uma crítica à devastação que acontece por lá. *“Mangaba é uma fruta, que ela é lá da minha cidade de Humaitá, tinha um campo de mangabal assim, uma delícia... Mas só que chegou os cara que cria boi, cortaram tudinho as mangabeira, aí foi só eu homenageando as mangaba”*.

Em Porto Velho (RO) há dezoito anos, Mangaba é como um lastro de memória da atriz. Sempre que a palhaça sai às ruas, seu lugar primordial de atuação, registra que em Humaitá, no Amazonas, havia um mangabal. Diante do velho problema da destruição da mata para criação de gado na Amazônia, o lugar já não existe mais. A mangaba, fruta, ficou esquecida, ressoando como símbolo de uma região que progressivamente tem a paisagem alterada. Talvez fosse melhor mesmo esquecer, certo? Errado. Mangaba, palhaça, resgata todo um modo de vida, acionando-o em seu nome. É por esse acionamento do passado vivido na

região que Lu Silva se reconhece no espelho. Quem é a sorridente amazônida no reflexo? É uma mulher nascida entre árvores frutíferas, de um lugar que sofreu com a ocupação de criadores de gado.

Fotografia 52- Lu Silva, que se reconhece no espelho como palhaça Mangaba.



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

O verde, a floresta, os rios, são também composições do universo poético de Las Cabaças, além das populações tradicionais que aqui habitam, motivo da mudança para Alter do Chão. Prepare-se, leitor, a história é longa. Foi em meados de 2009, depois de terem viajado por sete meses, em 2006, depois mais dez meses, em 2008, apresentando-se em várias cidades do nordeste e norte, principalmente no interior. Quando aportaram aqui, disse-me ela, descobriram que este era o público procurado. Marina logo voltou para ficar. Juliana veio em seguida. Num fim de tarde na beira do rio Tapajós, contou-me Marina:

“Eu e a Ju, por exemplo, a gente se formou em São Paulo, né? A nossa escolha de tá aqui... Enfim, já é outra coisa, a nossa dupla já é outra coisa. Não dá nem pra falar que nós

somos palhaças da Amazônia. Não somos. A gente veio de outra referência e tudo. Mas o que acho que torna a gente daqui é o público com o qual a gente quer tá. Porque aqui em Alter a gente ainda tá fazendo esse trabalho, porque a gente tá morando aqui, aqui ainda é uma comunidade, né? Grande. Mas, assim, o foco, o que trouxe a gente prá cá e que fez a gente ficar com certeza foi se embrenhar mesmo, na floresta, nas comunidades e ver, encontrar essas figuras, essas pessoas que nunca viram, né? Um palhaço, que achavam muitas vezes que a gente era visagem. Porque a gente também ia experimentando, a gente sempre experimentou muito, eu e a Ju, né? Sempre foi assim, muito aberto pra mudar o tempo todo, de acordo com o público que a gente encontra[...]. Aí tem umas coisas que... Tinha umas comunidades que a gente achava que a maquiagem e o nariz não ia ser tanto, ia ser meio, assim, demais, daí a gente ia mais simples. Outras não, que aí a gente ia bem o tradicional, que era pra dizer logo quem era, né? A gente experimentou de tudo também. E aí eu acho que isso nos tornou duas palhaças da Amazônia, assim. Porque é diferente, a linguagem fica diferente, a tranquilidade com a relação, com o outro. Os silêncios, que se tornam confortáveis depois de uma certa... O povo é muito silencioso, de uma forma geral, né? E aí isso deixava a gente meio, assim, 'ai, ai, ai', a gente não conseguia lidar com tanto silêncio, aos poucos a gente foi aprendendo, isso é muito legal, pra gente é muito legal, a gente gosta de tá aqui. A gente quer fazer pra essas pessoas daqui, sabe? [...] Que, de repente, em São Paulo não tava fazendo muito sentido a gente ficar apresentando espetáculo pra um público de teatro e o universo do palhaço no teatro e tudo. Que os trabalhos são super bons assim. Não tô questionando isso, mas essa produção cultural, sabe?... Tá ali, vai, paga o ingresso, assiste, vai..."

Juliana complementa: *"Mais do que a pessoa que vai atrás do palhaço que ela gosta. Tem muito isso também, vai ver um espetáculo porque é com aquele palhaço. A gente que foi procurar o público que a gente gostava. Engraçado isso. Porque quando a gente fez, a primeira vez que a gente fez, assim, nas comunidades, já foi uma... Aconteceu, assim. Aí na hora a gente falou, nossa, é isso!"*

Juliana e Marina escolheram ser amazônidas, encontrando o público desejado, entre indígenas, quilombolas e caboclos da região, nos interstícios do Amapá, Pará, Amazonas e Acre, além de trechos do Maranhão. O contato com essas populações tradicionais alinhou-se com a sensação de que seus trabalhos como palhaças estavam limitados a uma lógica mercadológica, por assim dizer. Ser palhaça para vender ingressos ou para fazer sucesso, atraindo público devido à fama conquistada por suas habilidades, parecia não fazer mais

sentido. Onde estaria, então, o cerne do trabalho das duas? Resolveram procurar por ele Brasil afora. Inverteram a lógica, como boas palhaças que são: ao invés de esperar que viessem atrás delas, partiram em busca do público.

“[...]Todo lugar existe troca, né? Todo lugar existe possibilidade de troca, numa conversa, um aprendizado e tudo. Mas como a gente tinha que escolher, né? Pra onde a gente ia, eram sempre lugares que nos interessavam, alguma coisa, a gente ouviu dizer [...]. Então é assim. Às vezes a gente vai atrás de uma pessoa, porque alguém disse que faz isso, faz aquilo, faz aquilo outro... Não tem muita regra. A gente... É uma troca mesmo, a gente quer conhecer os lugares e aí aproveita leva o trabalho, né? Faz com que conheçam também o palhaço, do jeito que a gente faz”, conta Marina.

Elas ansiavam pela troca, simplesmente. Noutra fala de Juliana, o caráter de experimentação do jogo das palhaças na vinda para a Amazônia fica evidente, inclusive como traço característico do repertório da dupla, mesmo antes de viajar para cá:

“Depois do hospital a gente veio, né? Nas comunidades ribeirinhas, a gente veio fazer... A gente quis viajar, quis conhecer, quis... E era um trabalho muito assim, de casa em casa, com uma, duas pessoas, muito parecido com o hospital também, nesse sentido. A gente sempre trabalhou com o pequenininho, tudo pequenininho. [...]Muito, assim, do nosso palhaço veio, assim, do trabalho no hospital. Muito era assim, na relação na hora com a criança. Então era o jogo entre nós duas, mas também com a criança, então às vezes era só... A criança olhava pro lado (Juliana vira a cabeça para o lado direito), aí de repente aquilo virava o jogo, naquele lugar que ela olhou, aí a gente fazia um jogo, alguma coisa que ela falava. Então era sempre assim, muito de ouvir, de escutar, né? Era muito trabalho de percepção, de aguçar os sentidos, de tá aberto pra o que vai vir e não era um trabalho de... O principal não era ter um número na manga, não era fazer um show, fazer uma... Não era. O principal era dar voz à criança, né? Na verdade, e que foi um pouco do que a gente buscou depois que a gente veio pras comunidades ribeirinhas, foi um pouco isso também, de dar voz... de dar, assim... Não sei se é dar voz, também, parece meio pretensioso falar isso... Mas é de falar, assim, de deixar que a coisa acontecesse a partir deles assim, né? ‘Não, eu sou palhaço, vim aqui pra fazer graça... Mas assim, o que é isso, né? Tanto que a gente fez experiências em algumas comunidades que a gente nem tava, assim, caracterizada. A gente tava só no estado e com as cabaças na cabeça, mas, assim, só pra ter um elemento. Mas teve uma comunidade que a gente chegou que eu não falei nada, até foi um dia que eu fiz sozinha, que a Marina ia filmar, e eu não falei nada,

simplesmente comecei a fazer algumas ações estranhas, né? Assim, nem um pouco convencionais. E aí isso foi gerando uma certa curiosidade, as pessoas foram se aproximando, que é que era aquilo?, quem é que era aquela pessoa?... De repente o líder da comunidade chegou pra me cumprimentar e, assim, foi lá... E aí eu fiz uma brincadeira com ele e aí que eu acho que quebrou e perceberam que tinha alguma coisa.

“Mas também porque é isso, não importava também muito, assim, ‘ah, é um palhaço, legal’. Que a partir do momento que é um palhaço, você também já... Que você já tá caracterizado, você já tá pronto, ‘ah, tá, então ele vai fazer uma graça e eu vou rir’. O código já tá dado. E às vezes a gente questionava isso, ah, mas às vezes não precisa rir, às vezes também pode ser outra coisa e... Enfim, a gente também tava numa pesquisa, então a gente foi experimentando muita coisa. Desde o hospital. No hospital, a gente chegou também a tirar nariz, maquiagem, por achar que a gente chegava lá, já ficavam: ‘conta uma piada’, não sei o quê... E às vezes a gente falava assim: não, isso não é o mais importante; o mais importante é o jogo, ali, assim, né? Era o jogo, a brincadeira com a criança naquele momento. [...] Mas pra gente também é um desafio, a gente cada dia fica, aquilo foi legal, a gente podia ter feito aquilo. Tem dias que a gente fala: nossa, foi horrível... Então a gente também tá se redescobrando, aí”.

Descobrir qual é, afinal, a graça da palhaça. Recorrer à essência do jogo, a relação, para resgatar o sentido de um fazer. Desfazer-se de imagens e públicos prontos. Sempre trocar, ir ao extremo: estar diante de quem, talvez, jamais tenha visto um palhaço. Quiçá uma palhaça. E estar em estado desnudo, livre de nariz vermelho, roupas, números pré-concebidos. Desterritorializar-se. Experimentar.

Para experimentar vista-se de não senso. Abandone a cronologia e habite o tempo que flui no movimento de pensar. Opte por seguir pelas passagens de novos sentidos e faça do absurdo a matéria do pensamento. [...] Trata-se de ultrapassar o que se coloca como limite entre o sujeito e o objeto, para problematizar a relação produzida nesse movimento (LAZZAROTTO, 2012, p.101).

Eis o que Las Cabaças vieram fazer aqui. Talvez o exótico, o aparentemente tão diverso, tenha, de fato, sido encantador e proeminente na escolha das duas, de seguir em direção ao Norte. Afinal, elas poderiam ter ido para qualquer outro lugar do Brasil. Por que aqui? Acompanhemos, contudo, o não senso da experimentação que as duas buscavam, como sempre fizeram na vida. E por que não aqui, afinal? Se o intuito era simplesmente trocar, não há nada de estranho em escolher um lugar diferente de tudo o que já haviam conhecido até então, para

seguir a passagem de novos sentidos. Aqui foi o lugar escolhido para ultrapassar o limite, onde imaginavam que seu trabalho fugiria mais facilmente da lógica de mercado. Um lugar onde a arte do palhaço não segue esse entrave, simplesmente porque é pouco ou nada conhecida.

O que sobressaiu, de tudo, foram as relações estabelecidas, sempre ao acaso, disparadas muitas vezes simplesmente por ouvirem falar de alguém. Alguém que não é ninguém. Nenhum sobrenome famoso. Apenas uma pessoa, importante ou interessante, por algum motivo, para outro alguém. Nesse alguém poderiam encontrar possibilidades de ultrapassar limites e jogar-se no absurdo. Para lá as palhaças seguiam, propondo interações intimistas, dentro de casas, numa pequena rua, em qualquer lugar. Mostravam seu trabalho de palhaçaria e aprendiam outros modos de ser, na casa de seu Fulano, na porta da casa de dona Beltrana, nos arredores de uma e de outra comunidade, onde nem sempre era fácil chegar.

Fotografia 53- Imagem de vídeo da Palhaça Quinan, em intervenção cômica com um indígena da Aldeia Katukina, no Acre.



Fonte: Vídeo do arquivo de Las Cabaças, 2008.

“Teve um episódio que a gente ficou, entre começar a chegar no lugar e chegar, demorou cinco dias. Porque eram dois dias só de viagem de bajara e os outros três dias foi esperando o combustível chegar. São esses lugares, assim, que são difíceis, né? De chegar. A gente gosta porque ali tem toda uma riqueza, assim, que pra gente é muito legal, uma troca humana e artística, assim. [...] A gente foi descobrindo o Brasil nessa história.”

Mais do que descobrir a si mesmas, de fato as palhaças ampliaram seu mapa, dando-se conta da existência de outros “Brasis” e suas contradições. Enquanto isso, foram se descobrindo, entrando em crise e aprendendo a sair delas. Paulatinamente, assim, viraram palhaças amazônidas, de uma região onde a floresta abriga populações com condições socioculturais bastante específicas, diante das quais escolheram atuar e perder-se de sentidos prévios. O episódio a que Marina se refere ocorreu por ocasião da visita a uma aldeia Katukina, no Acre, para onde se dirigiram já por ocasião da segunda viagem, em 2008.

Sobre os afetos que experiências como as vividas entre os Katukina provocaram nelas, conta Juliana: *“Acho que o mais evidente é que a gente veio morar aqui, né? Acho que isso já foi o maior acontecimento, talvez. Mas... Ah, eu acho que tem muita coisa, assim. Com relação ao palhaço, eu sinto que simplifica. Parece que é menos, sabe? Eu senti isso, assim, depois dessas nossas andanças, e a gente tá aqui. Não sei, assim. Em São Paulo tinha uma coisa de tem que ser muito bom, de fazer isso, de saber fazer mil coisas e... Lógico que é maravilhoso um palhaço ter habilidades e saber um pouco de tudo. Mas aqui dá a sensação que não é o principal. Que acho que o principal é... Tá no simples mesmo, tá mais na relação, numa palavra que você usa e que alguém entende, num gesto que alguém identifica. Num sei, acho que tá numa coisa mais, assim, como se diz, familiar”*.

Marina, por sua vez, destaca os conflitos pessoais, diante da realidade encontrada. *“A gente foi pra lugares para onde não se viajava como turista, né? Então você não tem um ônibus ou um barco que chega lá. E sempre você tem que pedir um apoio praquele órgão, principalmente órgãos ligados à saúde, saúde indígena, FUNASA, saúde de um modo geral, que o governo tem o transporte de ir e vir com a equipe, né? Eles sempre se... sempre teve muito apoio deles e a gente sempre fazia parceria com eles, que era como dava pra chegar nos lugares, né? Era a única forma. E aí as pessoas perguntavam: ‘mas o que vocês tão fazendo serve pra que?’. E era assim, não servia pra nada de fato, a gente foi com isso descobrindo o Brasil, o furo, o grande buraco que é na área da saúde, da educação, a falta disso, falta daquilo. Então a urgência do brasileiro, ela é outra. Ela nem chega a pensar a necessidade, acho que nem chega a pensar na arte ainda, pela necessidade básica muito urgente, assim.*

“Então a gente tinha que falar, não serve pra nada, é só uma brincadeira, não tem intenção de trazer... trazer uma escola pra cá, de fazer isso, fazer aquilo. Que normalmente é isso, né? Os projetos são muito assistencialistas, assim, de um modo geral, assim. E o nosso não tinha isso, não tinha nada, era só propor uma brincadeira, uma troca humana. E isso é

muito difícil de explicar, porque isso não serve pra nada, não enche barriga e não constrói nada com tijolo, assim, físico. Então isso foi trazendo, deixando a gente, assim, cheia de questões artísticas em relação ao que a gente faz, em relação à utilidade disso, por que isso? Todo mundo caiu em crise ao longo dessas viagens, todo mundo passou por altas crises pessoais e profissionais. Não foram viagens fáceis, assim, em nenhum momento era fácil, em nenhum momento.

Mesmo quando ‘tava tudo bem, a gente tava diante de coisas maravilhosas, era muito legal, mas tudo era... internamente, assim, mexia, o tempo todo em transformação, né. Precisando trabalhar o desapego, o desapego mesmo de conhecer uma pessoa e gostar daquelas pessoas que tão ali e ir embora depois e ir embora sempre era muito emocionante, né? Porque a gente ficava ali convivendo e criava relações, amizade. E o fato da gente vir pra cá também tem um pouco isso, de aprofundar essas relações, né? Criadas, começadas, e aqui a gente tá mais perto de ir e vir pra onde a gente busca e quer ir. Claro que a gente ‘tava o tempo inteiro em São Paulo fazendo coisas, no Brasil como um todo, né? Palhaço viaja mesmo, assim, mas a gente tá aqui pra aprofundar essas relações.

“Então o fato do palhaço tá nesses lugares do Brasil traziam questões sociais, claro. Por exemplo, no final do tempo numa determinada comunidade, a liderança veio pedir que a gente ajudasse eles financeiramente, que fizesse xis e xis e xis coisas, e a gente ficou assim... A gente não pode, a gente não tem essa possibilidade de fazer isso. Então, depois de tudo aquilo que foi importante pra gente e não sei o quê, o que resta é: vocês podem ajudar com isso que a gente precisa? Então era o tempo todo assim, vendo a utilidade do que a gente faz, a inutilidade do que a gente faz. O jeito do palhaço, que em muitos lugares não faz muito sentido. Por exemplo, você colocar um sapatão, uma roupa larga, numa comunidade indígena, isso não significa engraçado, né? O engraçado é outra coisa. Pra eles, o que faz graça é outra coisa, não esse código do palhaço, sabe? Então a gente ia tirando, ia tirando, ia adaptando, vem pra cá, vai pra lá, a gente fazia intervenções de acordo com o lugar, né? Sempre. E é isso, assim, aos poucos a gente foi se transformando e todo mundo terminou a viagem extremamente dilacerado, precisou de um tempo pra se recuperar”.

Juliana completa. *“Essa sensação de... Será que precisava ter vindo aqui mesmo? Acho que não, talvez. Eu reconheço isso muito nas aldeias indígenas que a gente foi, porque nas outras comunidades foi um pouco diferente. E lá, nas aldeias indígenas, nos Katukinas, realmente tinha uma falta grande de uma assistência. Então, assim, quando chega alguém de*

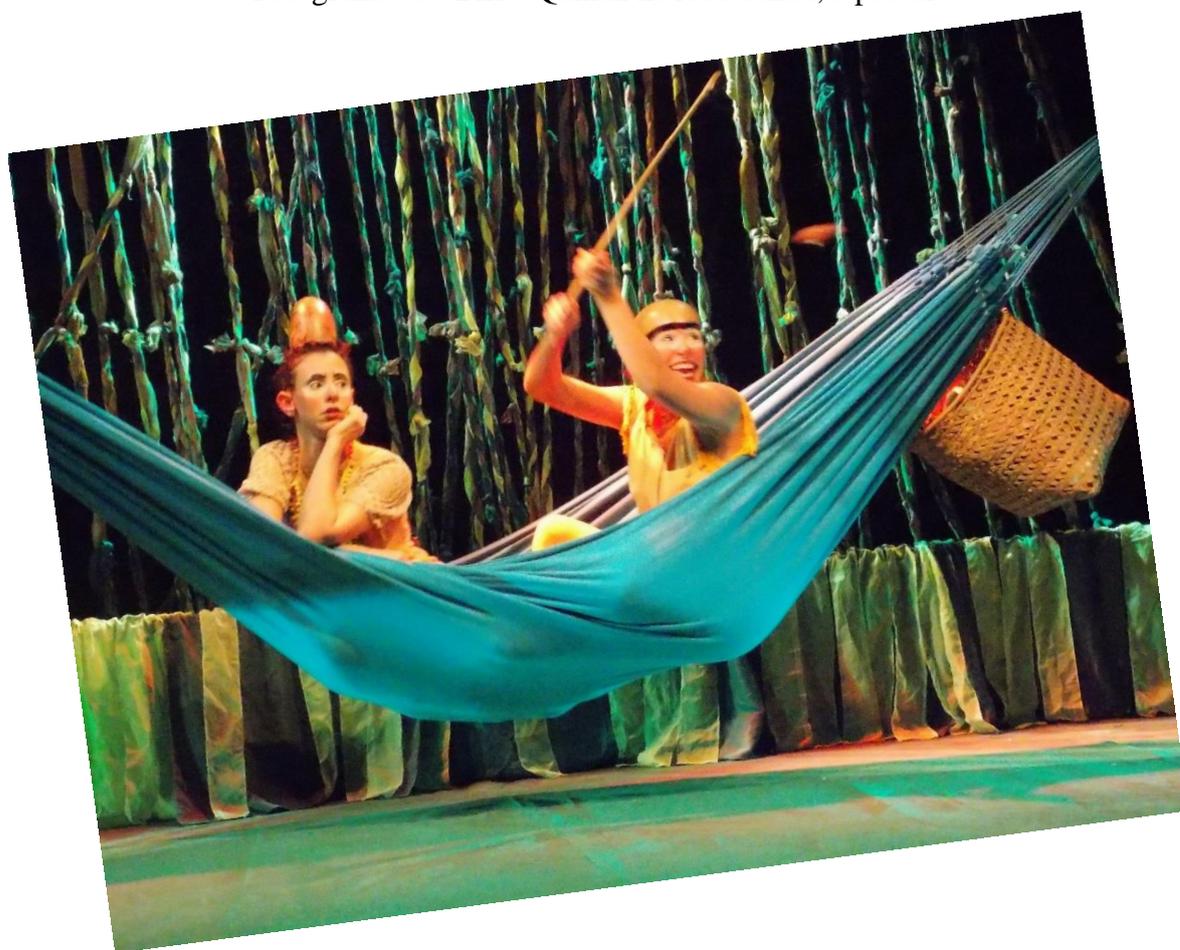
fora é uma oportunidade de você poder trazer alguma coisa pra lá também. Então eu acho que qualquer pessoa que chega, acaba podendo ser essa pessoa que vai levar alguma coisa pra lá, quer seja um diesel, quer seja comida, qualquer coisa que tenha falta mesmo. Mas eu acho que esse conflito, até ele aconteceu antes mesmo da viagem, ele aconteceu na preparação da viagem”.

Ela conta sobre o momento em que tentaram conseguir autorização para entrar na região do Xingu, procurando uma instituição onde achavam que encontrariam condições para fazê-lo. “A moça que trabalhava lá, ela falou, ‘mas por que é que vocês querem, pra que fazer isso?’. Porque a questão é, no Xingu o buraco é tão mais em baixo... e assim não é nada simples, né? Ir pra lá, você tem que ter autorização da FUNAI, de vários órgãos, você tem que fazer alguma coisa que realmente eles falem, né? Os índios, as lideranças, ‘tá, é importante’. E no nosso caso era frágil, não tinha, era muito frágil, era só ir conhecer e fazer o palhaço aí. Então aí nessa primeira já foi uma puxada de tapete que eu acho que essas questões já começaram ali. ‘Nossa, mas por que mesmo? Por que é que a gente quer ir pra lá? Qual o sentido?’. E aí acho que a gente conhecendo uma aldeia indígena, assim, de perto, a gente pôde vivenciar melhor isso”.

O que elas viveram e continuam a experimentar na Amazônia onde se reconheceram participantes resultou em um espetáculo, o mais recente da dupla, intitulado “Divagar e Sempre”. Nele, transbordam modos de falar e viver, encontrados por aqui. A região vivida por Las Cabaças aparece em símbolos como canoa, rede, rio, arraia, carimbó, credices populares, entre outros. São duas palhaças numa canoa; uma quer ir, a outra quer ficar. Entremeando tudo, o tradicional jogo de ação e reação entre elas, com muita comicidade e poesia. “Ele foi inspirado na viagem”, afirma Marina. Juliana completa: “E na nossa vivência aqui na Amazônia, nessa região”.

Minha sensação na plateia era de pertencimento. Muitos dos signos acionados fazem parte de minha história amazônida. Os que não estão diretamente relacionados a meu cotidiano, são frequentes em meu imaginário a respeito desta região. Não havia como não me identificar. A Amazônia presente nas cenas de Las Cabaças, artística e comicamente construídas com base nas experimentações que tanto lhes afetaram, é facilmente reconhecida por todos nós, arrisco dizer. Mesmo o que não vivo diretamente, sentia como extensão de uma experiência local e acredito que esta não era uma sensação somente minha.

Fotografia 54 - Bifi e Quinan na rede-canoa, a pescar.



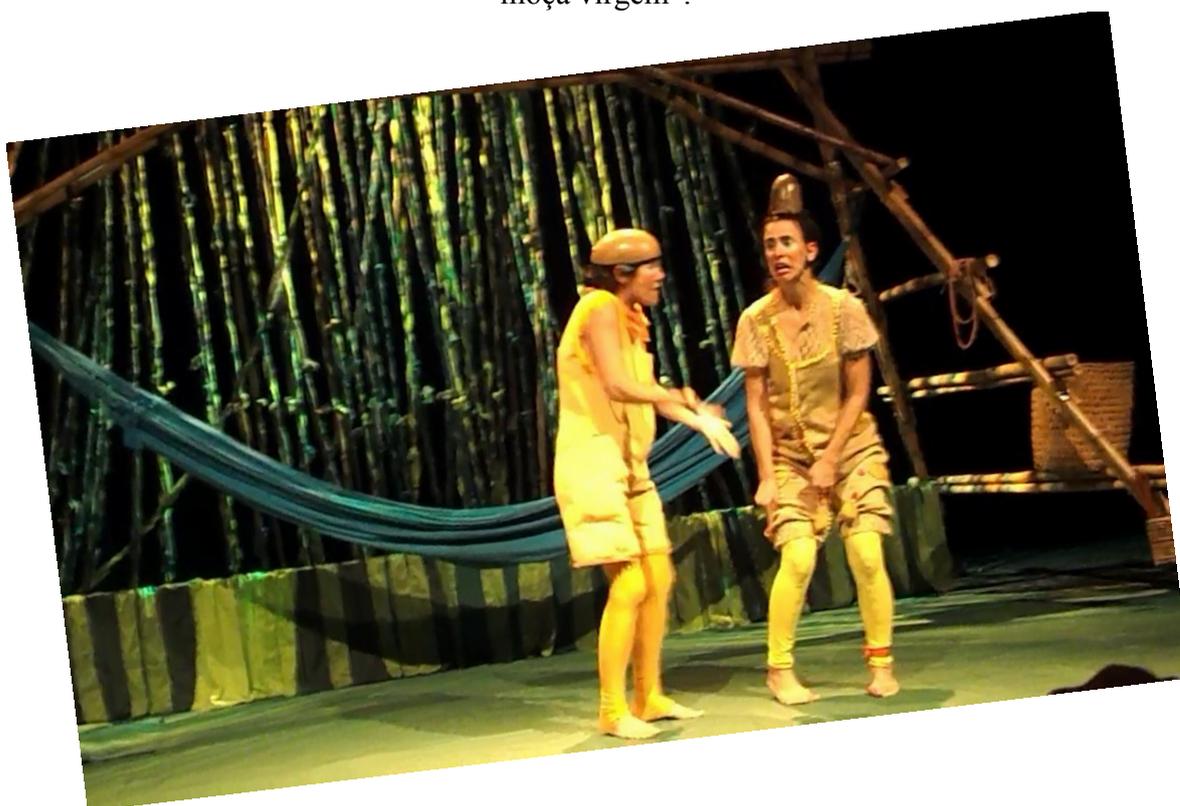
Fonte: Andréa Flores, março/2014.

Fotografia 55- Las Cabaças resolvem continuar seguindo para algum lugar.



Fonte: Andréa Flores, março/2014.

Fotografia 56- Bifi é ferrada por uma arraia. Quinan pretende curá-la com a urina de “uma moça virgem”.



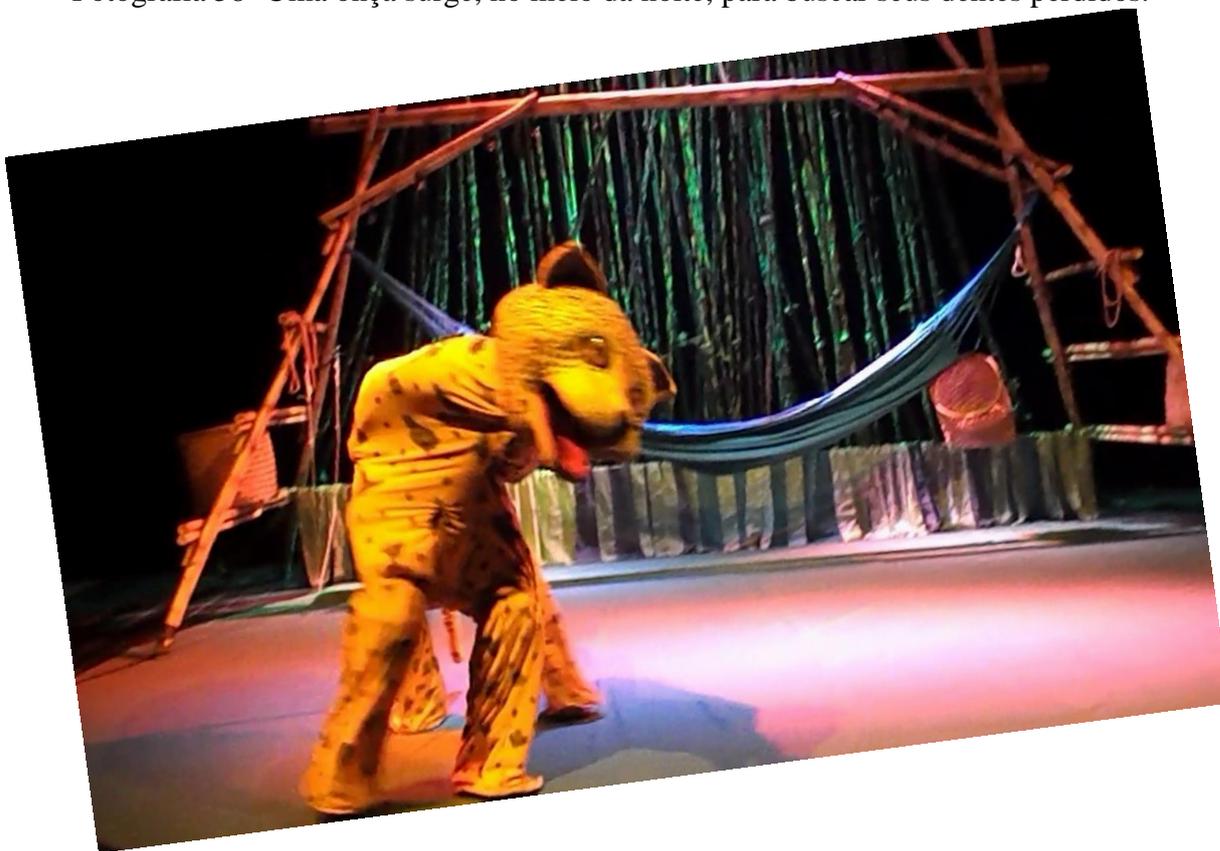
Fonte: Andréa Flores, março/2014.

Fotografia 57- Quinan aguarda Bifi, que foi buscar “galhos secos” para preparar o peixe.



Fonte: Andréa Flores, março/2014.

Fotografia 58- Uma onça surge, no meio da noite, para buscar seus dentes perdidos.



Fonte: Andréa Flores, março/2014.

Fotografia 59- Bifi e Quinan dançam carimbó, a seu modo.



Fonte: Andréa Flores, março/2014.

Fotografia 60 –Bifi e o “boto”



Fonte: Andréa Flores, março/2014.

Estão, entre os símbolos que elas escolhem para o espetáculo, elementos de nossa natureza e da cultura tradicional, como a lenda do boto, segundo a qual o mamífero sai das águas em busca de uma moça virgem para seduzi-la, atraindo-a para uma noite de amor. Ele volta para o mar, deixando-a grávida. O que a dupla faz é utilizar tudo na lógica invertida do palhaço. O carimbó está distante de tentar alcançar a forma da dança típica como realmente é. A onça que surge no meio da noite, faz gracejos, senta na rede e até rebola para o público. Quinan retira Bifi do colo do suposto animal lendário na plateia e dá um chute no traseiro da parceira. “*Ele é o boto que te encantou!*”, alerta Quinan. “*E você é a bota que me chutou!*”, responde Bifi, injuriada, referindo-se ao dolorido calçado da parceira. Bifi não saiu grávida do breve encontro, mas com muitos gases, dos quais se alivia, constrangida, soltando uma fumaça no ar.

Tudo vira brincadeira, no modo pelo qual a dupla aprendeu a arte da palhaçaria e como isso vem sendo transformado a partir do contato com a população local, escolhida para ser seu público. O passo das palhaças definitivamente não foi mais o mesmo. Guardo esta constatação com carinho, vou precisar dela daqui a pouco. Por hora, imagino que o leitor esteja maravilhado ao encontrar entre Mageta, Bifi e Quinan o que, de fato, esperava encontrar em uma escrita sobre esta região. Eu também me senti desta forma. Foi quando prestei um pouco mais de atenção no fascínio que essas imagens provocavam em mim. De onde ele se originaria?

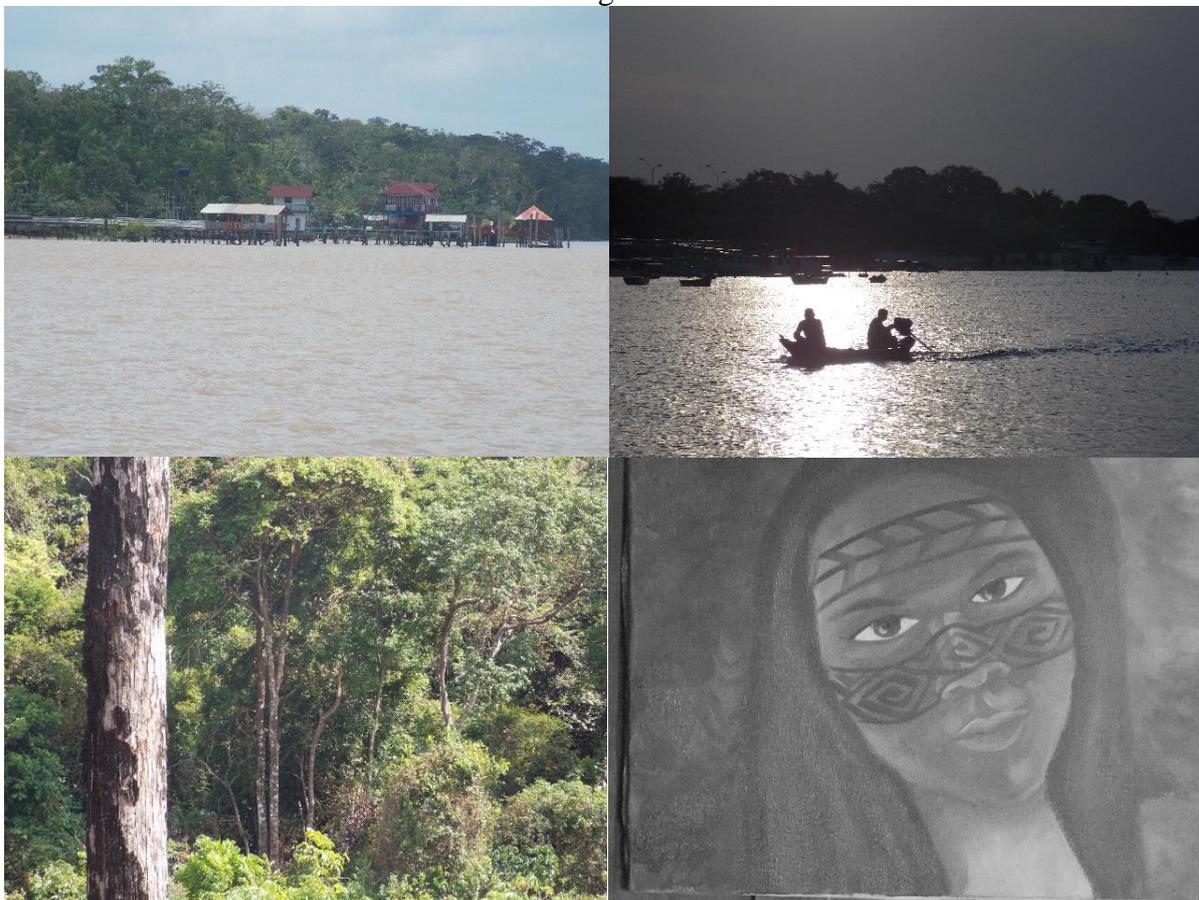
Sentia-me aliviada a cada vez que as palhaças relatavam algo referente à natureza, aos rios, a populações tradicionais. “Ah, sim, finalmente surge um material para referir-me especificamente à Amazônia”, pensava eu, em linhas gerais. No mais, quando não havia qualquer menção a coisas como essas, meu primeiro impulso era acreditar que não havia vínculo com o território no repertório da artista. De repente, parei um pouco. Será que não estou limitando, e muito, as coisas?

Ora, ora. **“Coisa que não acaba no mundo é gente besta e pau seco”**, denuncia Manoel de Barros (2007, p.27), frase, aliás, usada por Bifi em “Divagar e Sempre”.

Não sei de que forma aquele meu raciocínio pode ser melhor classificado: se gente besta ou pau seco. Gente besta acha que sabe tudo e, na verdade, não sabe de nada. Tudo a ver comigo, tão esperta, julgando conhecer todas as formas de vinculação a este território, limitadas a meia dúzia de signos. Por outro lado, pau seco já foi viçoso, mas perdeu o brilho, a vivacidade. É também o que pode acontecer se continuar com meu raciocínio: olhar esta região somente por aqueles símbolos comumente associados a nós, e exigir a presença explícita deles para vincular a palhaça ao território, simplesmente tira o viço deste lugar. A Amazônia brilha muito mais além.

A exuberante e misteriosa região dos tempos coloniais e dos discursos atuais da mídia continua inspirando nossa associação limitada à natureza intocada e população pura. Fui eu mesma quem fiz as fotos abaixo, ao longo de minhas viagens. A primeira, enquanto seguia para Barcarena (PA), numa deliciosa viagem de balsa. Pelo caminho, meu olhar registrou palafitas que aparecem aqui e ali, moradia de caboclos. A segunda, em Alter-do-Chão, num final de tarde, quando retornava de um passeio de barco e parei para observar uma dupla de pescadores, numa canoa. A terceira, na mesma localidade, em uma comunidade que parecia ter sido fincada numa lareira no meio da mata, quando prestei atenção à mata ao meu redor e à altura das árvores. A quarta e última, que, no entanto, foi feita antes de todas as outras, registra um detalhe da decoração da sede urbana do Vivarte, em Rio Branco (AC). Reunidas, as fotos representam um antigo imaginário sobre a Amazônia, que eu descobri também existente em mim.

Fotografias 61 a 64- Moradia ribeirinha. Canoas como transporte. Natureza intocada. Indígenas.



Fonte: Andréa Flores, 2013

Paraíso perdido, Eldorado, tudo isto enchia de cobiça os olhos dos colonizadores e, mais tarde, dos bandeirantes. Aqui seria uma terra de ouro e muitas riquezas, além de mulheres guerreiras, as famosas Amazonas. Ao longo da história, mesmo com todas as mudanças, a antiga imagem permaneceu, reconfigurada. Já no século XX, tempos de ditadura no Brasil, foi utilizada para justificar fins político-econômicos, de exploração desenfreada da região (GONÇALVES, 2012; GONDIM, 2007).

Bela Amazônia natural, de muitas riquezas escondidas, que precisa urgentemente modernizar-se e ser incorporada ao Brasil. Política militarista baseada no imaginário de que éramos (e parecemos ser ainda hoje) um imenso reservatório de recursos naturais intermináveis, além de uma área pouquíssimo habitada e, portanto, vulnerável à cobiça de potências internacionais. Terra de natureza abundante, em íntima relação com o verde, o que significava subdesenvolvimento, primitivismo. Quase posso ouvir o discurso velado, com base em

Gonçalves (2012) e Souza (2000). Alegrai-vos, ó amazônidas. É chegado o desenvolvimento, a cultura superior. Estradas serão abertas, grandes projetos serão elaborados, ricos em incentivos fiscais a empresas de exploração mineral. Atravessaremos as últimas décadas do século XX e entraremos no novo século a sustentar o discurso nascente “região de fronteira”.

Precisaria de outra dissertação para falar das rápidas e desastrosas repercussões sociais disso tudo. O que me interessa aqui são as imagens de Amazônia que herdamos, bastante relacionadas, aliás, àquelas referentes ao distanciamento e atraso, se o leitor prestar atenção. Bueno (2002) propõe uma análise da concepção sobre a região, construída no Brasil nas últimas cinco décadas, através dos discursos de Estado, da Geografia escolar e da mídia impressa. A autora destaca que a imagem criada remete a permanências da visão colonizadora do Novo Mundo, como um grande paraíso de floresta intocada. Ela afirma que o governo de Getúlio Vargas e o período do regime militar no país acrescentaram fortes marcas à representação de Amazônia que temos hoje. Além de paraíso, dicotômico com o inferno, intensifica-se a ideia de pulmão do mundo e vazio demográfico.

Enquanto isso, o cinema e os meios de comunicação nos apresentam formas estereotipadas de representação. Quando é pronunciado o nome da região, emergem a floresta, a imensidão dos rios, a natureza bucólica, desumanizada, com críticas veementes à destruição da mata. Intensa população indígena, entre outras tradicionais. Para a autora, no entanto, essa é uma região dita e não vivida, cuja diversidade ficou assentada sob a uniformidade. A somatória das construções imaginárias ao longo do tempo gera uma cena comum de Amazônia para a maioria das pessoas, conforme acredita Bueno (2002), e eu pude perceber em mim.

Esse foi o direcionamento inicial de minha busca entre as mulheres desta pesquisa, a ideia do que seria o foco específico da presença amazônica nos repertórios. Fácil como remar uma canoa. Arraste-a para a beira, jogue os remos para dentro, entre com cuidado. Sente, equilibre-se, empunhe os remos e saia pelo rio empurrando a água para trás. Se o leitor já tentou remar uma canoa, entretanto, sabe que a coisa não é bem assim. Eu, por exemplo, só consigo - para minha vergonha - remar em marcha ré. Por mais que tente, a canoa não segue adiante, somente se eu seguir o procedimento para trás. Não é que o passo a passo acima esteja errado. Amazônia também são rios, matas e populações tradicionais. Sim, temos muita beleza natural e eu amo demais essas paisagens. Ocorre que a habilidade para remar canoas vai além do passo a passo. O caboclo tem seu jeito de fazer, com pitadas importantes de conhecimento de causa, acumulado em vivências cotidianas. Pessoas que não vivem nesse contexto também podem

aprender esse “jeitinho” e sair a remar com semelhante habilidade. Basta alcançar o invisível, para além das regras básicas. Começo a acreditar na existência de uma Amazônia invisível.

Este território certamente não cabe inteiro na homogeneização visível. É como a tríade Brasil-carnaval-futebol vendida lá fora. Além de absurdamente restrita, é uma condição depreciativa. Isso também acontece conosco. Junto a Bueno (2002) e Gondim (2007), descubro a íntima relação entre o estereótipo da exuberância e a condição de subdesenvolvimento. São discursos de poder que estão por detrás da Amazônia afetivamente incorporada no senso comum e difundida, ainda hoje, tanto pela mídia como nos livros didáticos escolares. O mais grave é que geram ações desastrosas, seguindo uma lógica de desenvolvimento aos moldes do sul. É preciso, portanto, perguntar-se de onde vêm esses discursos, quem fala através deles e por que o faz. (BUENO, 2002; GONDIM, 2007).

Assim, quando se fala de Amazônia, é preciso estar atento para sabermos de que Amazônia estamos falando, tendo em conta que os diferentes agentes que atuam na região, ou por ela se interessam, tentam propor/impor a *sua* visão do que seja a verdade da região como sendo *a* verdade da região. (GONÇALVES, 2012, p. 17)

Atenção. O que apresentei ao leitor em Mageta e Las Cabaças são significações que elas encontraram por aqui e incorporaram a seus repertórios, enquanto histórias de vida. Por acionamentos de memórias de infância ou por experimentações junto a pessoas e lugares específicos desta região, essas palhaças encontraram no verde das árvores, canoas sobre o rio, botos, indígenas, quilombolas e caboclos, material para seu universo cômico, artístico. Não digo que sustentam um discurso dominante de poder sobre a Amazônia, porque então passariam de símbolos privilegiados de contato com o território, para vilãs da história. É fato que o estigma existe. Mas existe também a vida, que segue para a arte, e o viver extrapola as verdades. A experiência não pode ser subordinada a interpretações unilaterais. O que desejo dizer é que as palhaças não estão “erradas”, não há *uma* verdade. Tanto meu deslumbre diante dos signos que eu considerava exemplares para dizer de nós, quanto taxar de estandardizadas as amazônias dos repertórios de Mageta e de Las Cabaças, constituem equívocos.

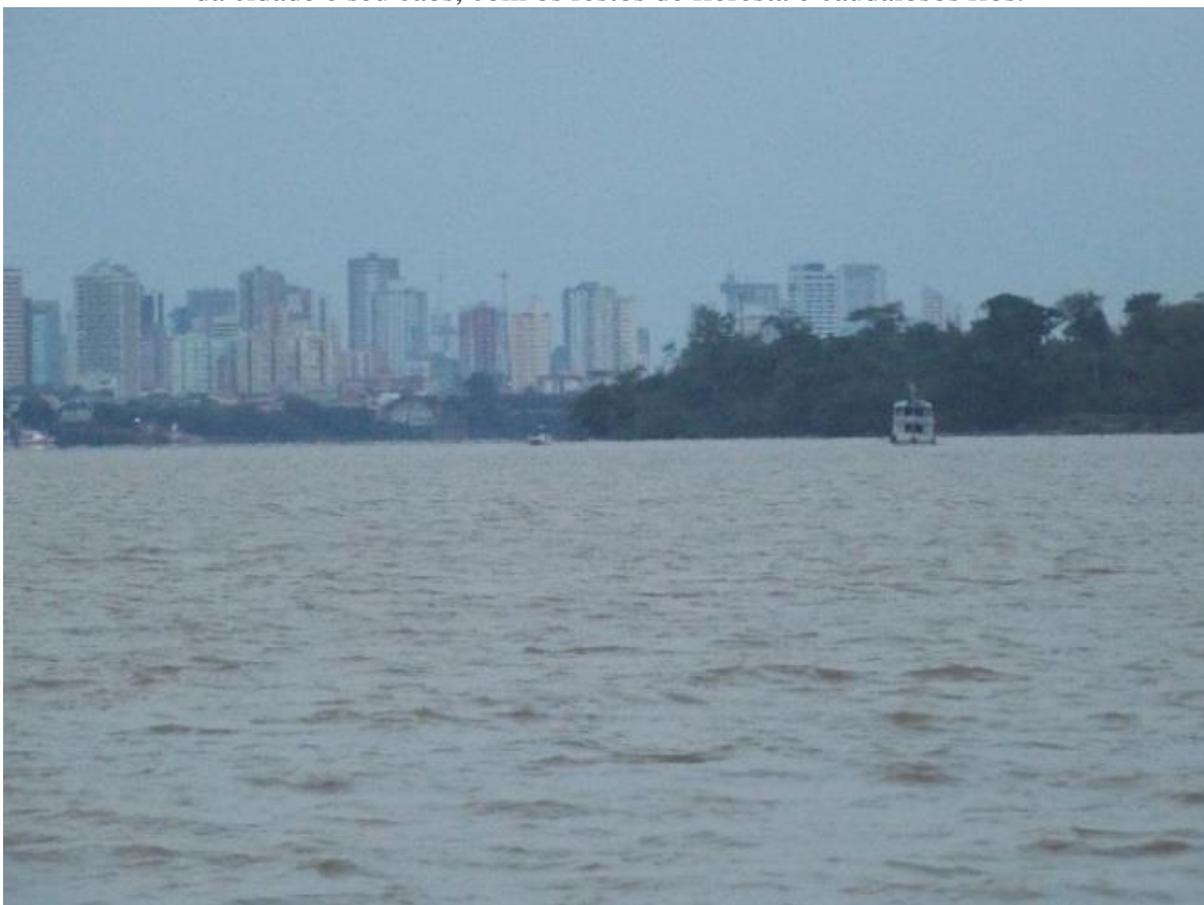
Se alguém errou, a princípio, fui eu. Compreendi a tempo, ainda bem, que as verdades homogeneizantes sobre a região precisam dar lugar à experiência das cômicas. É preciso tornar as membranas delimitatórias mais porosas. Ao que me parece, ser mulher palhaça e ser amazônida são potências que não cabem em padrões. Onde cabem, não sei. Tento descobrir. Os signos confundem-se e afastam-se nesta mesma região, que está longe de ser paraíso. Também

a referência a imagens mais comumente associadas à região permeia o repertório das palhaças, como já vimos. E são belas e profundas referências, de intimidade com estas amazônias, sem, contudo, totalizar as vivências encontradas por mim em imagens e discursos. Há outras porções de areia presentes nos sapatos das mulheres cômicas que atuam por aqui, fora do imaginário comum, também belas, e ricas em relações com o território.

O que fazer com tudo isso? Penso que uma das pistas possíveis é transversalizar, no sentido proposto por Barros e Passos (2012, p. 241):

dizemos que na pesquisa a operação de transversalizar se realiza na intensificação/aposta nos devires que estão sempre presentes nos chamados “objetos da pesquisa”, indicando o que neles há de diferentes graus de abertura e potências de criação. Transversalizar é considerar este plano em que a realidade toda se comunica. (...) Transversalizar é traçar o eixo da diagonal que embaralha os códigos, colocando lado a lado os diferentes, liberando as diferenças de seus lugares dados.

Fotografia 65- Trecho da orla de Belém, paisagem transversalizada na coexistência em tensão da cidade e seu caos, com os restos de floresta e caudalosos rios.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Transversalizar acesso e desacesso. Diferenças. O que estou acostumada a associar à Amazônia e o que aparece de estranho, fora do lugar dado. Mesmo as estranhezas interessam, origens distintas. Na verdade, são elas que provocam o chacoalhar da pesquisa, que acrescentam agenciamentos ao plano, outros discursos. Tudo parece assentado em um lugar comum, até que surge o aparentemente fora de lugar e movimenta tudo. Uma imagem ficou gravada em minha memória, enquanto retornava de Barcarena, em direção a Belém, bastante significativa da abertura de fronteiras, que descobri necessária a esta pesquisa. Prestei atenção à paisagem da orla da capital paraense à minha frente, naquele fim de tarde. Lá estavam, diante de meus olhos, o rio, as árvores, as embarcações e a infinidade de prédios da grande cidade, no mesmo plano visual, consideradas todas as contradições que permeiam essa convivência, sobre as quais não vou alongar-me na discussão aqui. Importa que, não sem tensão, essa é uma paisagem transversalizada, realidade inteira comunicando-se. É como os repertórios das palhaças.

Já que mencionei a tensão, talvez seja por conta dela que transversalizar deixa-me zonzona. Tenho vontade de implodir a Amazônia, porque já não a reconheço mais. Estava tudo tão fácil antes. Bastava caçar símbolos padronizados. Sim, eles deixam poeira nos sapatos das palhaças. Eu respiro fundo, porém, e assumo: há também asfalto, tecnologia, prédios, sul, sudeste, nordeste, o que não estava esperando associar ao território. Ao transversalizar, eu crio um problema para meu lugar comum, chuva sobre o mapa, linhas borradas.

No auge de minha confusão, ouço uma voz feminina, leve, quase cantada. Era a “pássara”, da poesia de Manoel de Barros. Como que a piar em minha janela, ela alerta:

“Meus filhos também construíram suas casas com vigas de chuva” (BARROS, 2004, p.41).

Passarinhos falam? Na poesia e nesta pesquisa, sim. Não somente falam, como também voam até minha janela nos momentos de crise, oferecendo caminhos: vigas de chuva.

Como chove na Amazônia! Em algumas cidades, como em Belém, onde nasci e vivo, a chuva é quase diária, com raras exceções. Costumo comemorar, porque ameniza o calor abafado que nos cerca. Adoro dias chuvosos. Quando bate nos telhados da grande cidade, os pingos fazem um barulho que me lembra sossego: tempo ameno, conforto. Enquanto isso, porém, lá fora, pessoas correm de um lado para o outro, buscando abrigo. Rapidamente, as ruas estarão esvaziadas de pedestres. Seus ocupantes estão amontoados debaixo de restos de telhado

das casas, paradas de ônibus, estabelecimentos comerciais. O trânsito, louco, piora e muito em seu caos habitual. A chuva é quietude, para quem tem como esconder-se dela. É também caos para quem não pode abrigar-se ou tenta deslocar-se pela cidade.

A calma das gotas de chuva em Belém são, ao mesmo tempo, fato e ilusão. Quietude, barulho. Vários ruídos, pingos de chuva sobre telhas, asfalto, árvores. Mulheres palhaças com muitos ou poucos anos de experiência para ensinar, atuantes na Amazônia de clima úmido, tornam-se minhas vigas de chuva, para que eu construa uma casa com os pingos que caem sobre o mapa e o borram. Ora, estou acostumada com chuva, diariamente. As vigas viram potências de criação de várias Amazônias possíveis para esta pesquisa, tanto barulhentas, quanto silenciosas. O caos está na mistura de signos para a região, que quase me confundem. Aguço meus ouvidos para os pingos: não seriam eles cruciais?

Viga número um. Dani Mirini, palhaça Cacarecos, de Porto Velho (RO), do Grupo de Teatro de Rua e Floresta Vivarte. Ela tem uma forte relação com povos indígenas da região, para além da dimensão artística. Veste suas roupas, usa suas penas. Levanta a bandeira de suas reivindicações socioculturais. Oferece-me rapé³⁷. O Vivarte organiza movimentos políticos voltados a essas comunidades e, para conhecer Dani, é preciso olhá-la de índio³⁸. Ao falar sobre o espetáculo “Circo Sirin Sirin”, do qual ela é diretora e atuante, diz:

“Nos figurinos a gente coloca os Kene... Os Kene são isso aqui, né? (ela aponta para a pulseira de miçangas que possui no braço) Esses desenhos aqui, que são os caminhos espirituais, né? São trazidos pela jiboia, ser encantado, que é o... ser de conhecimento. E os Kene, a gente tá utilizando em algumas partes do espetáculo, alguns com símbolo, alguns sem símbolos... Porque eles contam que os Kene são tão sagrados, que são símbolos, né? Então, é você saber o que você tá usando, o símbolo que você tá usando... Eles falam, né?... Que às vezes você tá usando um símbolo de... tipo... uma coisa tão forte, tão forte, que você, às vezes...

³⁷ O rapé tem significado medicinal e espiritual entre os huni kuin. Trata-se da combinação de ervas, com destaque para o tabaco, em quantidade e forma de preparar específicas, que são inaladas por meio de um instrumento específico, em forma de “V”, entre duas pessoas ou sozinho. Inalar o rapé, ou “passar rapé”, significa conectar-se a energias espirituais e seu uso é sagrado. Fonte: <http://saritando.wordpress.com/2010/04/24/o-uso-do-rape/>.

³⁸ “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – que nem uma criança que você olha de árvore” (BARROS, 2007, p.21).

energeticamente você é atingido e não sabe por que é, mas é o Kene que você tá usando, o símbolo que você tá usando... Então, tudo pra gente tem uma... um pouco dessa... desse místico, assim, desde o desenho deles, a gente tá tentando juntar, né?... Agora a gente tá muito nessa pesquisa, assim, deles, assim, dos Kene”.

Aqui, preciso fazer alguns comentários, antes de continuar. Dani referia-se ao universo cultural dos Huni Kuin, indígenas com quem o Vivarte mais tem contato. McCallum (1999) explica que “Huni Kuin” é a maneira como os povos indígenas Kaxinawá, que habitam também a região do Acre, gostam de ser chamados. Significa “pessoas de fato”, “seres humanos”. Os Kene (pronuncia-se “Kenê”), entre os Kaxinawá, são desenhos gráficos padronizados, presentes nos cestos, esteiras e tecidos de algodão, característicos desse povo, que a menina aprende a tecer desde por volta dos 7 anos de idade. Ela ressalta a importância espiritual que eles têm na comunidade, algo também ligado às relações de gênero entre os Kaxinawá:

Para aprender a tecer padrões decorativos, uma menina deve jejuar e ingerir substâncias medicinais dadas por sua *chichi* com o objetivo de desenvolver a capacidade de lembrar clara e facilmente. A professora entoava *pakadin* (uma 'reza', segundo os informantes) num ritual privado. Ela pode também banhar a discípula em Infusões vegetais que a ajudarão a purificar a mente e concentrar-se. As mulheres que aprendem bem e rápido são consideradas inteligentes e habilidosas, enquanto as que aprendem mal (ou nunca aprendem), são tidas como fracas de cabeça. As mulheres kaxinawá frequentemente me diziam que os desenhos no tecido são sua forma de escrita (também chamada kene). Mulheres particularmente habilidosas são raras e muito valorizadas pelas outras [...]. A menina tem que aprender três ou quatro conjuntos completos desses números para ser qualificada como uma 'mulher de desenhos' (*ainbu keneya*), o que é uma grande honraria. Os desenhos (kene) foram dados pela jiboia em tempos míticos. (MCCALLUM, 1999, p.165).

Os Kene são, assim, marca da ancestralidade Huni Kuin, transmitidos entre mulheres, o que também lhes confere um símbolo de poder feminino. Abaixo, uma imagem de tecido Kaxinawá com esses desenhos. Em seguida, fotografia de Dani Mirini, em cena, no Circo Sirin Sirin.

Figura 4- Kene em tecido de povos Huni Kuin



Fonte: <<http://mensagensdocorvo.blogspot.com.br/2011/07/arte-do-kene.html>>, 2011.

Fotografia 66- Espetáculo "Circo Sirin Sirin" do Grupo de Teatro de Rua e Floresta Vivarte, em Bujari, Acre. Da esquerda para a direita, Marilua Azevedo, Rodolfo Minari e Dani Mirini.



Fonte: Andréa Flores, abril/2013.

Cacarecos, em cena, trajava um vestido solto, de chita, sem mangas, cuja parte superior é pintada de azul, com um desenho semelhante a um colar verde e branco, de folhas. Floresta. Da cintura para baixo, o vestido é estampado de flores e folhas, com fundo vermelho e desenhos em azul, rosa, verde e amarelo. Grudados na saia e na região na altura do estômago, no vestido, estão os bolsos, sendo que todos carregam pinturas geométricas que lembram desenhos Kene, nas cores azul, alaranjado e verde. A atriz mantém na palhaça as pulseiras que usa normalmente com os Kene. A inspiração nos caminhos espirituais dos Huni Kuin também está lá atrás, balançando com o vento, no cenário feito de pano, cheio de linhas geométricas.

O nome da palhaça também tem origem indígena, além de sua história pessoal. Seu nome inteiro é Cacarecos Stinkan. O primeiro nome faz referência à mania, herdada do pai, de juntar em casa coisas aparentemente inúteis, “cacarecos”. Já o segundo, conta ela:

“Stinkan foi o nome que os indígenas, né? Um gaiato lá começou a rir e ficar falando na língua deles, né? Rindo de mim. Aí, eu fiquei, assim, ‘nossa, o negócio deve tá muito engraçado, né? Aí pra vocês, né? Por que não falam o que é que é...? Que é que é? Que é que é?’. Aí eu botei ele na pressão, né? Aí ele falou: ‘Não, stinkan é cara de sapo’. Aí eu, ‘ah, bagunçando comigo!’ ‘Não, mas não é porque... Também, né? Cara de sapo. Mas é porque stinkan é um sapinho que quando entra dentro numa árvore faz o maior barulho, ele é pequenininho...’. ‘Ah, então stinkan é isso, né?’. Aí eu tentei, né? Aí ficou Cacarecos Stinkan”.

Cacarecos Stinkan, aquela que junta coisas, é barulhenta e tem cara de sapo. Nome indígena. Ela é a viga primeira. Vejamos a viga número 2: Amanda do Lago, palhaça Amandioca, encontrada em Macapá (AP), colaboradora do Circo Roda Ciranda, grupo familiar que desenvolve arte-educação e espetáculos circenses na cidade. Com uma trajetória nômade, fazendo malabares na rua, Amanda descobriu sua palhaça através desse fazer, aprimorando-a desde que entrou em contato com o Roda Ciranda. Conta ela:

“A minha irmã mora aqui há uns três anos, sabe? Aí eu vim visitar em agosto, aí eu acabei ficando por aqui. Nisso, eu nem tava morando mais em Belém, eu tava no Ceará, morava no Ceará, morei em Fortaleza e no interior lá. Aí eu vim visitar, fiquei, desde agosto. Antes disso, eu já era levemente palhaça (risos). Eu ainda não tinha assumido minha palhaça, mas eu já trabalhava com malabares. Inclusive, foi assim que eu vim parar aqui. Eu vim pra Macapá e fiquei trabalhando no sinal, parte de rua, né? Aí a galera me viu e me chamaram. (...). Eu comecei aprendendo com os amigos, os malabares, bolinha. Teve uma amiga em especial, em Fortaleza, que me ensinou tudo direitinho. Aí depois eu comecei a ir pra rua,

quando eu peguei o jeito, só que eu ainda não tinha elaborado meu palhaço. Na verdade, elaborado não, descoberto, tão bem assim. Eu fui descobrindo na rua e quando eu vim pra cá, depois eu fui descobrindo mais ainda e ainda tô nesse processo, né? Se a gente, como ser humano, passa a vida toda se descobrindo, que dirá pra ser palhaço! [...]A gente estudou umas práticas de meditação, assim, sabe? E uma das verdades mais universais do budismo é a impermanência das coisas, sabe? E é isso. Tudo muda, o tempo todo, sempre. E a questão no budismo é que a gente não pode se apegar, né? O problema é quando a gente se apega ou então cria uma aversão muito grande. Então, sendo pra qualquer coisa, no nosso palhaço ou na vida, a gente tem que deixar ele fluir, não ficar se apegando a detalhes, porque eles podem passar, eles podem melhorar, eles podem diminuir, se esconder, voltar, como tudo”.

Fotografia 67- Amandioca e seu figurino impermanente



Fonte: Andréa Flores, março/2013.

E la é nômade, impermanente. Amanda tem que ser olhada de transitório. Ela está aqui, mas logo pode não estar. Ela não se apega ao lugar. Amazônia itinerante, que vai e volta, movimento que não cessa. A palhaça também o faz. Hoje se veste de uma forma, amanhã pode aparecer de outra, assim como a maquiagem, que também flui. Amandioca não tem raiz. Suas pegadas carregam poeira de asfalto de qualquer lugar, até aqui. E levam daqui para lá. Lá são muitos lugares em potencial. Lá são devires. Cá também. Em sua fala, cenas e vestes, nada de indígena, como em Dani Mirini. Apenas o nome da palhaça, referência à mandioca, fruto da terra. *“Também porque farinha é bom, eu gosto”*, justifica Amandioca.

O que insere Amandioca e Dani no mesmo mapa é anterior e mais silencioso que a referência indígena ou a farinha de mandioca. As palhaças são potências de criação no território no momento em que nele pisam e, quaisquer que sejam as referências, se indígenas, o budismo ou a mandioca, as mulheres formam blocos de devir com o lugar. É a pegada que fica delas por aqui e a lama, o resto de asfalto ou a folha, que vão daqui, no sapato. Alguém viu a palhaça atuando e foi por ela afetado. Sensações foram compartilhadas e, assim, tudo muda, tudo troca. Tudo se conecta, entra em confiança, sem barulho. Ao mesmo tempo, provocam estrondos. Permita-me apenas terminar de lançar as fundações da casa para poder continuar.

Julgo, na minha ignorância em engenharia, que uma casa precisa de pelo menos quatro vigas para se sustentar. Ainda que não, vou aceitar que sim. Aqui vai a viga número 3: Diana, palhaça Filoca, artista independente, porém parada há três anos. Há cinco, mora em Rio Branco (AC), mas é de Florianópolis (SC). Durante esses dois anos em que atuou na região, fez algumas apresentações com uma cena breve, voltada para crianças, em pequenos eventos públicos. Quando a encontrei, não tive a oportunidade de ver a palhaça, somente a atriz.

Ela conta um episódio vivido com um menino, quando se apresentava em uma praça, em um espetáculo solo baseado em aventuras da palhaça com uma pulga, tradicional número de palhaçaria.

“Aí ela [a palhaça] faz essa brincadeira, daí o grande número é uma estrela, é como uma estrela, e a estrela cai lá de... espacato. E aí precisa de alguém pra ajudar, porque faz demais, ela fica encalhada lá, ela não consegue sair do chão, sempre tem alguém pra ajudar... Aí, tinha um menino aqui em Rio Branco muito engraçado, que era uma turma, tinha uns meninos juntos, com Síndrome de Down, e o menino ficou morrendo de medo, assim, e ele colou do lado da palhaça e quando eu disse assim, ‘ahhh’, eu nem precisei chamar! Ele já tava do meu lado me ajudando (risos)... Quando ela fez, abriu as pernas, ela só fez o ‘ahhh’, ele já

sacou, né? Tem algo errado, e foi logo puxando minha mão e me levantou, eu disse: ‘nossa, que rápido!’ Não precisou nem chamar, ele já ‘tava em pé. Aí eu botei ele de segurança mesmo, aí pronto, ele ficou até o final do meu lado, né? ‘Agora, meu amigo...’ (risos) Aí foi bem legal...”

Filoca tinha um figurino fixo, de acrobata, em virtude de seu papel no espetáculo onde surgiu a palhaça, ainda em Florianópolis, e que permaneceu como vestimenta oficial para todas as outras apresentações. O *colant* de estrelas e babados era coberto por um casaco, que ficou para trás, quando se mudou para o Acre.

“Não podia mostrar a roupinha dela de acrobata, né? Aquela roupinha, assim... toda, tinha umas estrelinhas e tal, babadinho, assim, frufruzinho (risos), um colanzinho laranja embaixo... E aí ela usava assim um sobretudo cor de cáqui, assim, né? E chegava toda camuflada, assim, até ela apresentar. Então daí tinha todo um número de tirar o casaco também, de... Aquela coisa da plateia, de segurar, de trocar a sapatilha também, o sapato, aí dá pra alguém pra segurar... o cabide, né? Aí ela brincava muito com isso, com essa troca de roupa. Aí depois que ela descobriu esse figurino... dentro daquele espetáculo, ela utilizou esse figurino todas as vezes. Se bem que o casaco não veio pra cá, porque aqui a terra é muito quente, mas eu ‘tive pensando, eu acho que... tava pensando, assim, de ela voltar a ter o casaco, porque ela entra tímida, então ela parecia camuflada, até ela tirar a roupa de novo. Acho que ela tem que voltar a ter o casaco, porque ela chegou aqui já sem casaco, esse calor do Acre, né?”

Segure a ânsia, leitor. Mais uma viga. Breve viga número 4, Cleuma Magalhães, palhaça Pipoca, Parauapebas (PA). A palhaça surgiu em sua vida em virtude de uma necessidade financeira nos tempos em que fazia faculdade de Serviço Social, na Universidade Federal do Pará. Ela conta que Pipoca tinha um jeito mais expansivo, enlouquecida, resultado de muitos anos de experiência em espaços públicos. Recentemente, no entanto, algo se modificou em virtude de seu trabalho direcionado a crianças.

“Outro dia eu me vesti de palhaça com uma palhaça que tinha 24 anos de idade e eu 24 anos de palhaça! Então foi muito marcante isso, entendeu? Foi legal. Como eu tô agora com as criancinhas, fazendo trabalho ligado à religião que eu frequento, aí são meninos de 2, 3 anos. Se for uma palhaça bem maluca, como eu sempre fui, eles iam sair correndo... Eu aprendi a ser mais doce, faz mais sucesso, aí elas me aceitam, entendeu? (risos)”

Fotografia 68- Cleuma, palhaça pipoca, em cena, em Parauapebas (PA).



Fonte: Andréa Flores, maio/2013.

Ao contrário do que se poderia imaginar, apesar de Cleuma afirmar que Pipoca está mais contida quanto à sua loucura, vejo-a ganhar a cena com maestria no palco da Casa das Artes, em Parauapebas. A palhaça grita, agita-se e demonstra-se divina ou, quem sabe, endiabradamente enlouquecida. Falante e com movimentos rápidos, seu tempo de ação e reação é preciso e é ela quem conduz a ação, sem deixar de jogar com a parceira de cena naquele dia, a palhaça Maciana, Claudenilde Lopes, arrancando risos. Cleuma, entretanto, sabe bem o que sua forma de relacionar-se com este lugar proporcionou à Pipoca, algo, talvez tão mais íntimo que seus gestos velozes.

Pipoca, viga-número-quatro, completa a estrutura desta casa instável, construída na chuva. Como encontrar, nesta e na viga-número-três, a Amazônia claramente reconhecível? Nem a mandioca aparece aqui, tampouco uma preocupação em relacionar o trabalho a um imaginário amazônico comum. Não há índios, rios, floresta. Não há farinha. Há, ao invés disso, ao menos um contato do sapato com o solo, desgaste da sola, do asfalto: afetações mútuas. As palhaças deixam rastros no território, tão pequenos, devires-minoritários. Estes sim, marcas que atingem a potência. E passa a fazer parte dela toda e qualquer Amazônia, sem necessariamente chegar a uma forma regional claramente distinguível, simplesmente porque não sabemos que

forma é essa, diante de tantos discursos de poder. Ao menos eu não sei. Na verdade, não acredito mais que precisa ter forma. É mais silêncio e quietude, invisíveis, quase inaudíveis, no lugar do visível, dos grandes barulhos. O estrondo é causado no lugar do dominante; lá, sim, o silêncio vira subversão audível. É a força da palhaça amazônida, em seus devires.

Devires são fenômenos de dupla captura, de núpcias. Não é uma questão de vinculação histórica, de grandes acontecimentos, mas de operações sutis, por vezes silenciosas. É geografia, entrada e saída de um para o outro, sem jamais chegar a algo, já que esse algo é tão mutável quanto o ponto de partida. Trata-se de confidências imperceptíveis, contidas em uma vida. Estar em devir, assim, é habitar esse espaço entre oposições inconciliáveis, formado por entidades que são a unidade mesma e seu contrário, simultaneamente (LINS, 2009; DELEUZE; PARNET; 1998).

Percebo força, potência criadora no devir, por habitar esse campo do entre, que nos constitui enquanto seres humanos e o próprio mundo. Desmonta-se a forma pronta. Existem muitas contradições de nós mesmos e, em devir, a lógica não é escolher uma delas, mas ficar na tensão, no meio, habitando tudo ao mesmo tempo. Quanto ao devir-minoritário, explicam Deleuze e Parnet (1998, p.13):

As pessoas pensam sempre em um futuro majoritário (quando eu for grande, quando tiver poder...). Quando o problema é o de um devir-minoritário: não fingir, não fazer como ou imitar a criança, o louco, a mulher, o animal, o gago ou o estrangeiro, mas tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas. É como na vida. (...). A vida não é sua história; aqueles que não têm charme não têm vida, são como mortos. (...). Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.13).

O devir minoritário é a variação contínua, em oposição ao fato majoritário. É o movimento da minoria, contra a fixidez dominante, amplitude que não cessa de extrapolar seus engessamentos. A maioria não se define, explica Deleuze (2010), pela quantidade maior, mas por constituir a norma, o padrão, em relação ao qual outras quantidades são sempre menores, ou, acrescento eu, distanciados, atrasados, exóticos. Como mulheres, palhaças e Amazônias.

Num primeiro sentido, a minoria denuncia essa condição subordinada em relação ao padrão. Num segundo, porém, a minoria vira devir:

Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria (DELEUZE, 2010, p.63).

Em vida, as palhaças tornam-se Kene, farinha, parceiras de inclusão social, doçura e muitos outros signos. Nenhum deles, por si só, determina a potência do território nelas. O que se presentifica em todas elas é o que origina esses possíveis signos, o momento da relação, da confiança. É o devir-minoritário que interessa enquanto potência de vida amazônica, entre elas e a criança com síndrome de Down, aquelas da instituição religiosa, o público da rua, o pequeno olhar que espreita de uma janela. Assim é que se alteram os passos de Las Cabaças, após o contato com indígenas e outras populações tradicionais. Pelos devires-minoritários, elas transversalizam, desarranjam o sistema e permitem que a realidade inteira se comunique. Variação da Amazônia padronizada e excluída, da mulher paciente e contida, da palhaça em silêncio nos registros históricos.

Para entender as entradas amazônidas entre os repertórios das palhaças, penso eu, não adianta procurar agulhas nos palheiros. Não é o verde, em si mesmo, que vincula Magêta ao território, mas a memória da criança que aprendeu a relacionar-se com as árvores da cidade e afetou a maquiagem da palhaça. Entre mulheres que nasceram na Amazônia e a símbolos tradicionais da região fazem referência, e aquelas não formadas aqui ou que não mencionam o que eu esperava ouvir e ver, a princípio, tenho uma casa inteira, construída na chuva, repleta de pequenos contágios, mudanças, relações de palhaças com o território e seus elementos, geradoras de signos de repertórios. Todas potencialmente deflagradoras de rupturas em sistemas de poder. É tudo o que tenho.

No caso de Dani, o devir-minoritário parece ter ocorrido em combinações frágeis, ao longo de sua vida, com grupos indígenas da região; tanto algo que aprendeu com sua mãe, Maria Rita Costa, espécie de matriarca do Vivarte; quanto o que buscou por conta própria, por ideal, por caminhos de vida. Através de suas falas e do que vivi junto dela no encontro que tivemos, apreendo que sua experiência diária de mulher e artista esteve entremeada à cultura afro-indígena, a experiências com a Aywaska, aos batuques, a elementos de uma Amazônia que entendeu como sua, dos Huni kuin, dos Yawanawa, e tantos outros povos da região que aparecem em sua fala.

Na verdade, minha sensação, enquanto estive em Rio Branco, era de um contato mais íntimo da população em geral com as culturas indígenas, relativamente ao que eu experimento

em Belém. Em diversos cantos da cidade, casas de prática de Daime³⁹. Instituições especialmente voltadas à saúde, educação e outros direitos da população das aldeias, visíveis em qualquer breve passeio pela cidade. Os discursos das pessoas do lugar, com as quais tive contato, artistas ou não, são entremeados por referências a grupos indígenas das proximidades, Chico Mendes⁴⁰. Aqui não estou questionando que verdades estão por detrás da Amazônia que eu vi e senti no Acre. É somente um relato da pesquisadora e algo presente nos repertórios de quase todas as palhaças que encontrei por lá, desde Dani e Diana, até Carolina, palhaça Cinira, e Marilua, palhaça Manguita.

Pode ser que Amanda também faça devir com indígenas, em sua impermanência por Macapá. Entendo, na verdade, que todos o fazemos, em algum nível, nós que diariamente pisamos um lugar antes habitado primordialmente por essa população, cuja cultura nos atravessa, quer admitamos ou não. No discurso de Amanda, porém, e o que vivi junto a ela, não me dizem nada a esse respeito. O devir da palhaça com o território tem mais relação com o asfalto e os sinais de trânsito da cidade. E muda constantemente. Em sua história de vida, porém, um antigo gosto pela farinha de mandioca emerge a partir das confidências com a rua e assume a composição de Amandioca. Pelo menos por enquanto, até os próximos devires, velozes e transitórios nela, como os carros da cidade.

Diana, minha terceira viga, eu conheci enquanto ela bailava tranquila em uma cerimônia de Daime que acompanhei como público. A palhaça incorporou a prática cultural local às suas crenças. Não foi somente esta a influência de Rio Branco em Diana. Mudou também o figurino de Filoca para adaptá-lo ao clima quente, tão diferente de Florianópolis. Pisar este lugar, fazer devir com a Amazônia, transversalizou a palhaça; e uma das externalidades disso é a própria roupa. O traje em si mesmo, porém, não diz nada. Tanto é que ela pensa em retomar o casaco que usava antes. A timidez aparente, a necessidade de se cobrir, que seria depois desfeita, dá lugar a apresentações em que Filoca já vem exposta, despida, modificada. As afetações, acredito eu, têm no figurino uma expressão, mas vão além. O que aconteceu entre ela e a criança com síndrome de Down, entretanto, que foi integrada no espetáculo depois de trocar confidências com o que assistia, isso fica. Muda a palhaça, a criança, o espetáculo que acontecia, quem assistia: nunca mais serão os mesmos. Afetações por devires-minoritários.

³⁹ Cf. Wladimir Sena ARAÚJO. *Navegando sobre as ondas do Daime: história, cosmologia e ritual da Barquinha*.

⁴⁰ Cf. Edilson MARTINS. *Chico Mendes: um povo da floresta*. p.75-98.

Crianças também afetaram Cleuma e levaram-na a modificar significativamente o jeito de ser de Pipoca, agora mais doce e contida. Confidências amazônidas, trocas ocorridas neste território. O olhar, aqui, é para as relações estabelecidas entre a palhaça e o local onde atua, misturando-se a ele continuamente. Ora, uma das grandes lições que aprendi, em cena e ao longo dos treinamentos que fiz, é que um palhaço só existe na relação. Não há, portanto, palhaça em si mesma; ela nasce e renasce a cada contato com o público.

Para além das lições de palhaçaria, aciono também a estética da Relação, com letra maiúscula, de que trata Édouard Glissant (2005), necessária para a compreensão do estado caótico em que resulta o mundo, a partir dos contatos entre culturas. A variação que se produz no mundo contemporâneo, produzida entre choques, atrações, conivências, conflitos interculturais, entre outros, gera a necessidade de uma nova abordagem desses fenômenos, em que a compreensão de um lugar somente não será limitante se considerada sua relação com a totalidade-mundo. O que proponho, aqui, em um livre desdobramento da concepção do autor, é assumir a Relação, os indizíveis, invisíveis, que fogem a categorizações fixas, pelas quais somente se pode acionar o caráter amazônida da palhaçaria feminina por limitadas vias.

Deixemos em aberto. Deixemos que os contatos, cruzamentos, sejam eles quais forem, mostrem a totalidade-amazônia em seu caos. Para saber de Cleuma e de todas as outras vigas é preciso olhar para as relações que estabelecem, relações amazônidas transversais. Acredito que o trans tem uma importância fulcral nesta pesquisa. O prefixo remete-me à própria existência relacional da palhaça. Trans, trânsito, devir. “Se diz que o lagarto

entrou nas folhas, que folhou” (BARROS, 1996, p.21). Digo que, se olharmos a casa atentamente, vemos que as palhaças

entraram para Amazônia, que elas amazonizaram, transversalizaram sua experiência.

Algumas vigas da casa amazonizam em referência clara às cidades e lugares onde atuam. Encontrei isso principalmente entre as atuantes no Estado do Pará, mas não somente aqui. Chamo de ampliações do território, sejam elas políticas, culturais, históricas ou poéticas. Na verdade, tudo ganha forma poética em cena. Fazemos ampliação a todo momento com os lugares onde habitamos. O território onde está circunscrita a cidade, o lugar, é composto de uma série de outras invisibilidades criadas e vividas por seus habitantes, conforme a vivência

específica de cada um. A Amazônia, de grandes dimensões territoriais, é tão maior quanto inúmeros são os imaginários, discursos e posicionamentos de vida de cada população vivente aqui. O que ocorre é um alargamento ainda maior desta região, a cada vez que as cômicas acionam relações que extrapolam a referência imediata ao lugar.

Cito, por exemplo, o que faz o próprio grupo Artes de Persona, onde atua Lim, quando escolhe o nome do espetáculo “Gran Circo Embarca e Rema ou Batata!”. Um claro redimensionamento histórico e político do território. É o que me contam os membros do grupo Sérgio Lacerda, também palhaço, e a parceira de cena de Lim Costa, Ângela Gomes:

“Na verdade, a gente quis brincar com o nome, esse nome de Barcarena mesmo, entendeu? Nós temos umas contradições em Barcarena, entendeu? Aí então tem um amigo nosso que conta uma história de que Barcarena é a cidade que ficou a ver navios. Porque Barcarena, na verdade, era na Vila dos Cabanos, onde é o São Francisco. E o barco, geralmente os barcos que saem de Belém, eles passam aqui e vão embora e não chegavam no São Francisco. Então, pra chegar o comércio pra nós era muito difícil lá. Resolveram trazer Barcarena pra cá, a sede de Barcarena trazer pra cá, justamente porque aqui era mais facilidade, desenvolvimento, coisa e tal. Só que, o que acontece? Os navios continuavam passando e não parando aqui porque não era porto, era só uma rota de passagem. Aí ficou... Não tem porto... Aí ficou essa questão de ‘Barcarena é uma cidade que fica a ver navios’, os navios só passam e acaba ficando atrasado”, conta Sérgio. E Ângela complementa: “E os antigos moradores e proprietários vieram pra Barcarena sede, por isso que a Vila dos Cabanos praticamente é mais os estrangeiros”.

Para o leitor que não conhece a realidade local, Vila dos Cabanos é um distrito de Barcarena, construído para abrigar os funcionários de duas grandes empresas de exploração mineral: Alumínio Brasileiro (ALBRAS) e Alumina do Norte do Brasil (ALUNORTE). Em uma relação de amor e ódio com a região, entre os que aplaudem a cidade planejada, construída com infraestrutura de primeira e elevados índices de saúde, educação, segurança pública, ao menos no início, há os que consideram absurdas tanto a exploração desenfreada e altamente lucrativa no Estado do Pará, quanto as contradições sociais resultantes da falta de investimentos efetivos em Barcarena sede. O povo nativo da região dificilmente mora em Vila dos Cabanos,

devido ao elevado custo de vida e porque tudo no distrito direciona-se aos funcionários da ALBRAS/ALUNORTE. Não faltam movimentos sociais que denunciam a condição⁴¹.

A reivindicação do Artes de Persona aparece sob forma risível, sem muito alarde, simplesmente fazendo graça com o nome da cidade que ficou “a ver navios”, enquanto os recursos e investimentos foram direcionados para onde interessava às grandes empresas. Se, a princípio, não recebia as grandes embarcações pela distância, depois o distante passou a ser o verdadeiro atrativo, terra de estrangeiros; e a cidade foi mudada de local, no meio do caminho, novamente sem os navios, e sendo habitada por quem jamais interessou às empresas de exploração mineral, a população local. Embarca e rema, o jeito é remar, porque o navio, o desenvolvimento, a melhoria das condições de vida, nada disso vem. Pelo contrário.

Um certo tom político também acompanha a amazonidade de Claudenilde Lopes, palhaça Maciana, de Parauapebas (PA). É por meio da fala da atriz a respeito da origem de Maciana que descubro a força e a forma de Parauapebas em seu repertório. A palhaça surge em um movimento de afirmação cultural do teatro na cidade, resultante de sua experiência de artista local.

“A minha palhaça nasceu no primeiro grito de teatro que teve aqui na cidade. Esse grito tinha como objetivo que cada ator, de sua forma, mostrasse à população que na cidade há atuantes culturais na área de teatro [...] Maciana nasceu aqui em Parauapebas, só atuou aqui até então, [...] é a cidade que eu nasci, é meu Estado, é onde todo mundo reclama de viver e é onde eu amo viver. E como o evento onde ela nasceu era uma manifestação de ‘oi, nós estamos aqui, nós existimos e, não, a minha cidade não é dormitório, e se tu, população, governantes, abrir esse olho, vai ver que tem cultura aqui’, Maciana é muito mais que só uma palhaça pra mim, é o meu eu escondido”.

Onde se esconde o eu de Claudenilde? O que, afinal, está oculto? Deve haver muitas questões, que somente ela pode responder. Posso supor superficialmente algumas delas, a partir do que me diz. Talvez a atriz precisasse abrir os olhos. Não os dela, mas o dos governantes da cidade e da própria população. É, porém, arregalando seus próprios olhos, por meio de Maciana, que ela descobriu um jeito de tentar que os outros façam o mesmo, atendendo a uma necessidade escondida. Aquela nascida da atriz que viveu a realidade de uma cidade nascida da extração

⁴¹ Cf. Rosiane Pinheiro PALHETA. *Movimentos sociais e reivindicações populares em torno das empresas de transformação mineral em Barcarena: um estudo da atuação das associações de moradores e trabalhadores rurais.*

mineral no sudoeste paraense, que serviu de dormitório e cresceu sob o domínio da privatizada Companhia Vale.

Fotografia 69- Claudenilde Lopes diante de um quadro grafitado no Espaço Casa das Artes, em Parauapebas (PA).



Fonte: Andréa Flores, maio/2013.

Enquanto conversávamos, no Espaço Casa das Artes, centro de cultura então existente na cidade e mantido pelo Express'Art, do qual Claudenilde faz parte, ela mostrava-me o local, permeado de grafitagens de artistas parceiros. Foi quando visualizei a atriz diante de um quadro com um grande olho aberto. Hoje, o espaço não existe mais, em virtude da dificuldade em mantê-lo com recursos próprios, sem apoio do poder público local. Observar a imagem depois de relembrar sua fala, entretanto, dá-me a impressão de que suas mãos não somente tocavam aquele quadro, mas pareciam acioná-lo. A atriz-palhaça aproxima-se como que a dar vida para o olhar pintado e sua relação tanto com aquele espaço, quanto com a imagem dão pistas da forma de relação com a Amazônia por ela vivida.

Fico pensando que Maciana nasce da descoberta dessa possibilidade, oculta e latente em Claudenilde, de tocar na realidade em busca da abertura de olhos, capazes de ver que Parauapebas não serve somente a exploração (antigo sofrimento), já não somente abriga dormitórios, mas é também lugar de produção cultural. E tanto faz parte essa atitude de suas formas de relação com aquela cidade, que tentou manter um espaço alternativo de efervescência de teatro. Os devires desta palhaça com o território Amazônia têm relações íntimas com resistência cultural.

A Casa das Artes deixou de existir, mas não a força de resistência que a palhaça aprendeu mediante sua relação com a cidade. Ela e seus pares. De tão acostumados que estão a verem a cidade servir de quintal à exploração mineral, encabeçada, em grande parte, pelos mesmos vilões de Barcarena, desenvolveram um modo peculiar de tentar abrir os olhos dos dirigentes e, acrescento eu, da população local. É grande a necessidade disso no lugar. Nos dias que passei em Parauapebas, vi muita fumaça, asfalto, cidade grande, poeira, progresso e concreto. Tudo com um dedo, oculto ou revelado, da suposta doçura de um antigo rio e seus vales, bastante lucrativos e nada agradáveis. Foi-se o rio, mas ficaram os vales. Vales amargos, que pensam serem donos de Parauapebas e da Amazônia. Quem sabe não o são?

Artistas como Claudenilde têm tentado tomar a cidade de volta, por assim dizer, ao menos no que compete ao setor cultural. Tive o prazer de subir ao palco da Casa das Artes junto com a palhaça, que generosamente aceitou fazê-lo, de maneira improvisada, combinada um dia antes. Estar em cena com ela, naquele lugar tão íntimo seu, foi por si só uma experiência única. Entretanto, foi apenas a culminância do que vi a noite inteira. Uma série de monólogos curtos precederam nossa apresentação. Espetáculos de qualidade e, principalmente, de coragem e paixão por sua arte. Todos os colaboradores daquele lugar pareciam convidar-nos (provocar-nos) a abrir os olhos para a arte resistente da cidade. Dessa forma é que Maciana, a doce palhaça de nariz azulado, revelou sua maneira peculiar de viver esta região.

Veja, leitor, como as relações de intimidade com o território nem sempre são doces e belas. Há também dureza, espinhos, mágoas. E que relação humana não é assim? Palhaços e palhaças inventam territórios líricos maiores que o vivido, por vezes esticando a realidade para relembrar e denunciar uma historicidade feroz. E no grito cômico, na gargalhada deles, ressoa a secura da garganta, cansada de engolir contradições. Ao mesmo tempo, faz de tudo uma bobagem, um mote risível, impulsionado pelas histórias de vida das artistas nas cidades onde vivem, o olhar que se abre para ver tudo acontecer e sente-se afetado por aquela realidade.

Fotografia 70- Claudenilde Lopes, em cena, na extinta Casa das Artes, espaço de afirmação cultural.



Fonte: Andréa Flores, maio/2013.

Também entre os repertórios das Trovadoras há relações explícitas com o lugar onde vivem. Nos espetáculos do grupo, é notória a referência à cidade de Belém, seus festejos, costumes, expressões, visões cômicas e líricas sobre este lugar. Aqui não há um mote político, ao menos em primeira instância. Em “A Morte do Patarrão”, por exemplo, espetáculo criado em torno da festividade do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, tão tradicional por aqui, assisto Alessandra Nogueira, palhaça Neguinha, vestida de Santa, distribuindo beijos e acenando, como uma estrela de cinema, a todos os presentes.

Fotografia 71- Neguinha como Nossa Senhora de Nazaré.



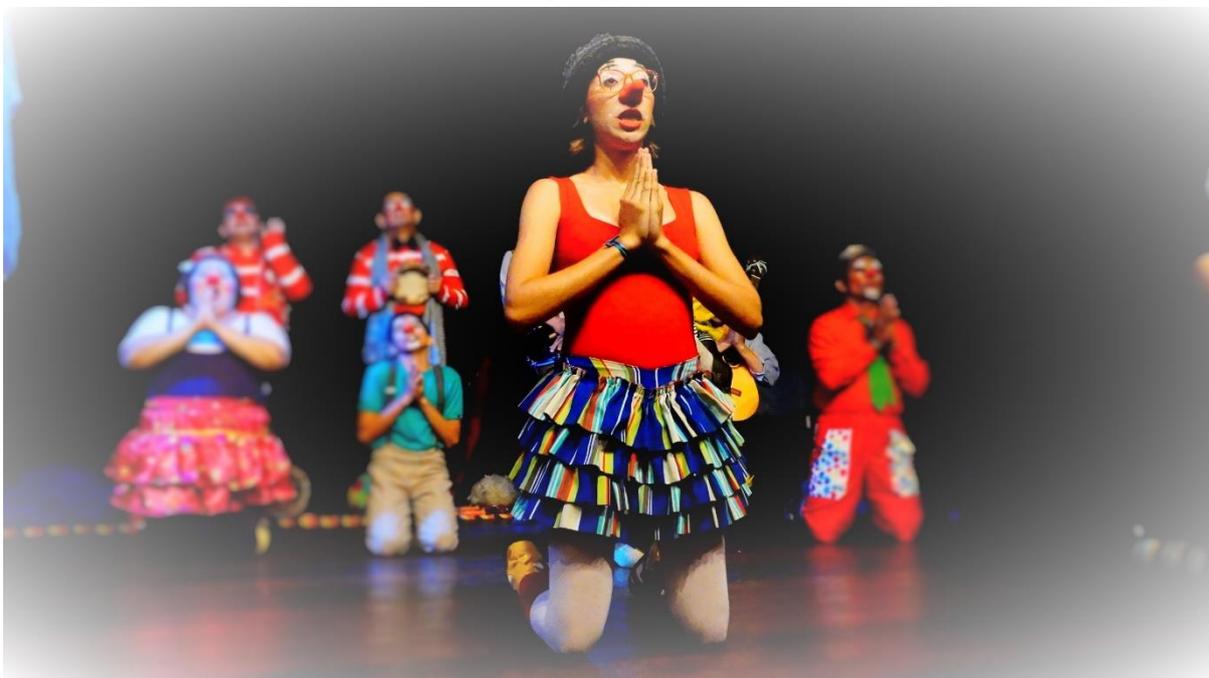
Fonte: Arquivo dos Palhaços Trovadores, 2013.

Entre Alessandra Nogueira e Neguinha vestida de Nossa Senhora de Nazaré, enquanto símbolo da intermediação entre as atrizes dos Palhaços Trovadores e suas expressões do cotidiano da cidade em cena, estão aprimoramentos das palhaças. Percebo que suas vinculações com o lugar, expostas nas cenas do grupo, sempre com fortes nuances regionais, decorre de duas formas de contágio com o outro. O primeiro, e talvez mais importante, seja o outro-público, formas de ser que as palhaças vão descobrindo com o tempo, nas relações com o espectador. O segundo refere-se a absorções da forma peculiar de fazer palhaçaria do outro-grupo, os pares que atuam nos Palhaços Trovadores e imprimem marcas poéticas deles no repertório das palhaças. Com quinze anos de existência e uma rica produção cultural em

palhaçaria na cidade de Belém, agregar modos de ser palhaça próprios desse grupo pode significar aprendizado de uma forma amazônica e paraense de fazer comicidade, por meio da importante história escrita pelos Trovadores por aqui.

Joyce Baruel, palhaça Baru do Laço, iniciou a arte na Escola de Teatro da UFPA, junto comigo. Foi atriz convidada, como eu, depois ingressou como estagiária, percebendo-se sempre mudar enquanto pessoa a cada relação estabelecida com aquele universo. *“Aí eu fiquei um tempo fazendo estágio, que é uma política do grupo. E depois do estágio, que eu fui efetivada, eu continuei e não parei mais. Desde o momento que eu fiz a disciplina de clown na Escola de Teatro, até agora, nunca deixei o palhaço, assim, nunca... Desde 2007, né? Que eu tô trabalhando com palhaço desde 2007. Não parei mais. E aqui é aprendizado sempre. [...] E é um exercício contínuo, né? Porque tu nunca tá cem por cento... Nunca sabe 100 por cento o que é o teu palhaço, sempre tá descobrindo uma coisa nova, sempre, em todos os sentidos. Até em ti mesmo, como pessoa, tu vai sempre mudando”*.

Figura 72- Joyce Baruel, palhaça Baru do Laço, em cena do espetáculo “A Morte do Patarrão”.



Fonte: Arquivo dos Palhaços Trovadores. Edição: Andréa Flores. 2013

Vejo Baru do Laço em cena, em “A Morte do Patarrão”, fazendo oração para que Nossa Senhora de Nazaré lhe conceda um pato para o almoço do Círio. Joyce sabe bem o que

é o festejo do Círio e a importância que ele tem em sua vida. Entretanto, a palhaça amazônica que ela aprendeu a ser não veio somente de sua vivência na cidade. Ela agregou à sua história de vida os aprendizados constantes desde que iniciou na palhaçaria e, principalmente, desde que as relações com os Palhaços Trovadores se intensificaram.

Se o leitor já teve oportunidade de assistir ao espetáculo, deve ter notado, como em todos os que o grupo encena, o tom suave, vocabulário leve, sem apologias escatológicas. Assim é Baru e todas as Troadoras, algo que aprenderam com o mestre Marton Maués, e agregam em seu fazer. Diz Alessandra Nogueira: *“É uma lógica do grupo. Nosso grupo não é muito bufônico, nesse sentido, não é muito da lógica desse tipo [...]”*. Rosana continua: *“É porque eu acho que o Maués (referindo-se a Marton Maués, diretor do grupo) não tem isso. Pode prestar atenção[...]. Você não vê nenhuma palhaça dos Trovadores, nenhum palhaço dos Trovadores, nenhuma palhaça dos Trovadores chamando palavrão”*. *“O grupo inteiro é assim”*, pontua Joyce Baruel. E Romana Melo, a palhaça Estrelita, continua: *“É a essência do grupo, né? Porque querendo ou não a gente é uma parte da construção do Marton, somos seguidoras dessa linha de palhaça que foi surgindo, né?”*.

As roupas que Joyce Baruel escolhe para Baru do Laço são como a que vemos na fotografia anterior. Sempre arrumada, roupas feitas especialmente para a palhaça, como o fazem também suas parceiras de cena. *“Eu acho que também que essa coisa de ser arrumada, de um modo geral, também é, falando em repertório, acho que é repertório do grupo também. Porque se a gente for ver, de um modo geral, a linha do grupo, dos palhaços, é tudo arrumadinho, são muito bem arrumados. Não são palhaços que usam qualquer roupa. A gente manda fazer roupa, a gente escolhe tecido. [...] Sempre tem isso. Tanto que quando aparece um palhaço que tá com uma roupa um pouquinho mais assim, a gente mesmo sacaneia, ‘pô, essa roupa aí, né? vai comprar roupa!’. Ou se escolhe um tecido que não é muito... ‘égua, esse tecido não tá bacana, esse tecido tá velho, compra um tecido mais bonito!’. A gente tem um pouco essa coisa, né? De tá arrumado, de ter um vestido bonito[...]”*, é o que diz Alessandra Nogueira. Joyce Baruel concorda. *“É, parece que tem que tá inserido ali naquele contexto. Se não tá muito bem colocado, a gente já olha diferente. Não, mas tem alguma coisa diferente aí! É uma coisa que tem que seguir, né?”*.

Então, Alessandra Nogueira relata: *“Eu tô há doze anos no grupo. Quando eu entrei, o grupo tinha três anos de existência. E aí eu vim me descobrindo, né? Foram várias descobertas, e eu sei que ainda tenho muita coisa pra aprender, né? Isso parece clichê, mas*

eu sempre falo isso. Mas é uma coisa que realmente é uma busca, porque a cada espetáculo a gente descobre coisas novas. Tem espetáculo agora que a gente faz que eu também tô de calça, então já não é mais o vestido, tem umas vezes que eu uso calça. É uma outra coisa, sabe? Tem uma outra temperatura. Aí já vai descobrindo coisas, são temperaturas da tua própria palhaça, não é uma coisa só, né? Tu vai vendo temperaturas... Então isso é uma descoberta, né? Aí tem desejos que vão sendo construídos ao longo do tempo, né? Que é de fazer uma coisa sozinha, né? Com a lógica do grupo, porque é o meu grupo, é o meu lugar aqui. É o meu lugar. Foi aqui que eu aprendi a ser palhaça. Aqui.”.

Para entender a Amazônia das Trovadoras, é preciso, portanto, saber de seus devires vivenciais pela cidade de Belém, mas principalmente pelo aprimoramento da arte de cada uma, com o outro-público e com o outro-grupo. Em ambos os casos, é a cidade que ressoa entre elas. Na troca de olhares e risos com as pessoas que se amontoam para assistir, há quinze anos, os Trovadores. No compartilhar de poéticas dentro dos integrantes da trupe, entre cenas construídas e exibidas constantemente em Belém.

Se o leitor ainda tiver fôlego, quero chacoalhar um pouco mais as bases da casa com vigas de chuva. Lembra-se das confidências entre Cleuma, a palhaça Pipoca, e as crianças com quem trabalha, que resultaram num suposto abrandamento da loucura da cômica? Quero seguir, ainda, o que encontrei enquanto relações semelhantes a essa, onde não aparecem, de forma explícita, nem a Amazônia mais comum na mídia, nem qualquer outra referência imediata, como a cidade onde atua a palhaça, a exemplo do que mostrei nas últimas páginas. O que há de mais imprevisível, caótico, desordenado, enquanto forma de ser palhaça amazônida.

“[...] conhecer o imprevisível é sincronizar-se com o presente, com o presente em que vivemos, mas de uma outra maneira, não mais empírica nem sistemática, mas sim poética”, é a resposta de Édouard Glissant (2005, p.107), enquanto crítica dos sistemas deterministas e supostos riscos envoltos na imprevisibilidade que resulta dos errantes contatos culturais. Como operar com o imprevisível? O autor sugere um investimento no imaginário da Relação, a fim de que repercuta sobre mentalidades e sensibilidades, “para levá-las a verter o vapor poético, isto é, para considerar-se humanidades e não mais Humanidade, de uma maneira nova: como rizoma e não mais como raiz única”.

Penso que tenho feito isso aqui, desde que resolvi fazer do barulho da chuva meu aliado. Agora, porém, vamos exacerbar o vapor poético das imprevisíveis relações artisticamente estabelecidas entre as palhaças e as amazônias. Imprevisíveis e improváveis

contágios amazonizantes, que também apontam devires de comicidade feminina com o território, como já discuti antes.

A relevância desses contatos está na capacidade de alteração da vida da palhaça e do lugar onde atua. Certamente faz diferença nesse lugar. Lembro-me das palavras da palhaça Meio-Quilo, de Porto Velho (RO), lembrando seu período de gravidez, quando jamais deixou de atuar como palhaça e circense. *“Estamos cansadas, né? Devido à gravidez. Pesadas, né? Porque nosso corpo fica pesado. Mas quando vemos aquele rosto com sorriso, então tudo que tá difícil pra nós desaparece, porque surgiu um sorriso, e um sorriso faz com que tudo desapareça, né? Tudo que tá doendo, pesado, fatigado, desaparece”*. Enquanto via o peso da gestação ser substituído pela leveza do sorriso, ela também vivenciou a graça invadir o território por onde andou, em itinerâncias pela Amazônia e mesmo fora da região.

A graça da palhaça cria outros modos de vida para si e no lugar onde atua. Conheça, leitor, o que faz a palhaça Vidoca, atriz Lim Costa, de Barcarena (PA). A palhaça aciona sonhos de adolescência da atriz, que se continuaram numa trajetória de vida. Foi aqui, nesta mesma Amazônia em que vivo, o lugar onde encontrou o que desejava, o sonhado encontro com a palhaçaria, primeiro por meio de sua entrada no grupo Artes de Persona, depois com a oportunidade de participar do projeto Cena Interior⁴², quando fez sua primeira oficina de clown, com Marton Maués⁴³.

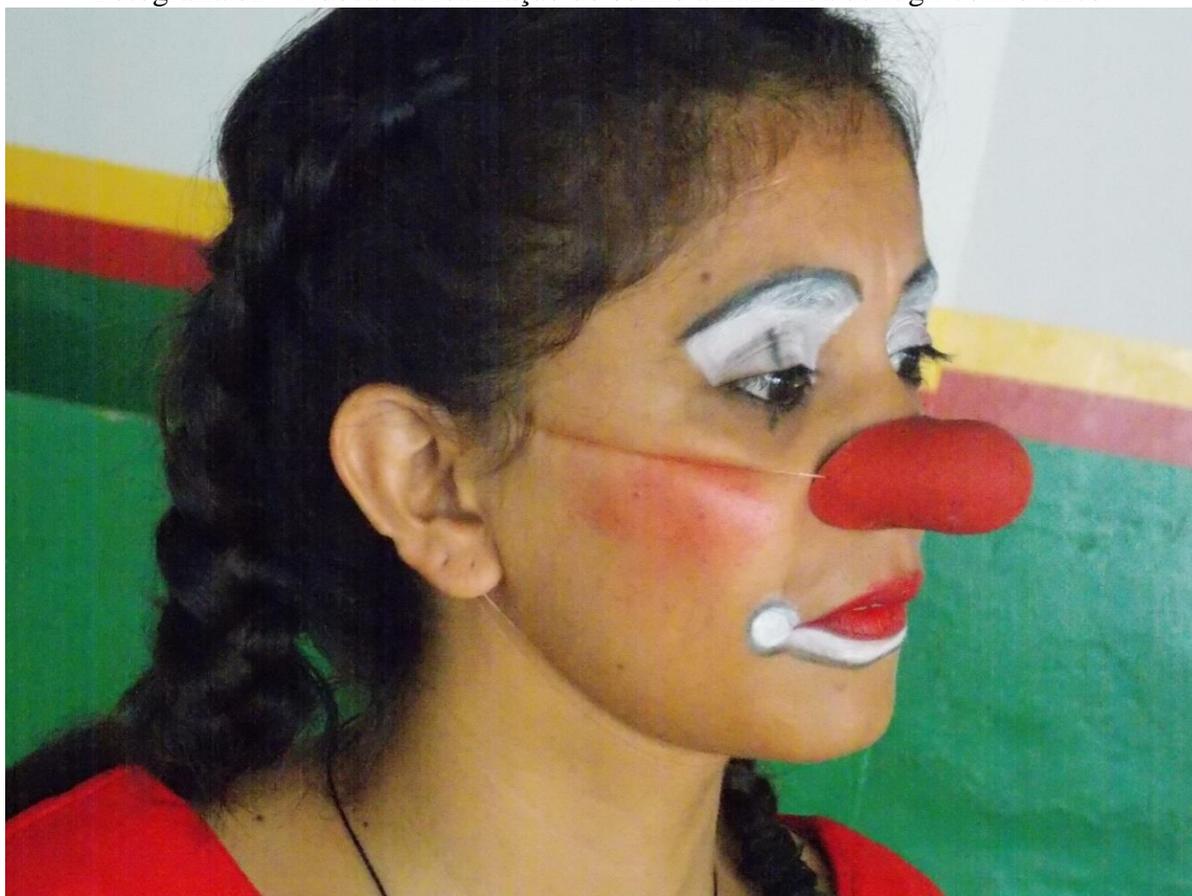
“Na minha adolescência eu sempre visualizei que um dia eu gostaria de saber que história é essa de ser palhaço. Saber como é ser um palhaço, o que o palhaço faz. Fiz graduação como nome arte embutido no título do curso, esperando que isso me ajudasse: Letras e Artes. Já fiz projeções em relação ao teatro também. No final do curso de graduação eu fiz curso de iniciação teatral[...]. Um tempo depois, encontrei o Sérgio, que me contou as maravilhas de fazer teatro. Ele mentiu pra mim!... Num outro encontro, ele me convidou pra entrar para o grupo de teatro Artes de Persona. E eu, inocente, não sabia onde estava me

⁴² Busquei informações a respeito do projeto Cena Interior na rede mundial de computadores, e encontrei notícia veiculada por ocasião do lançamento do projeto, em 2008, em Santarém (PA). A ocorrência em Barcarena ainda estava para acontecer. O Cena Interior foi uma ação do governo do Estado do Pará, por meio da Secretaria de Estado de Cultura, elaborado pela gerência de Artes Cênicas do Sistema Integrado de Teatros (SIT). Em linhas gerais, objetivava estimular a criação e montagem de espetáculos teatrais no Estado, por meio de oficinas com renomados profissionais da área teatral. Fonte: http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=326459&%7Cprojeto+cena+interior+chega+ao+munic%C3%ADpio+de+santar%C3%A9m#.U0_2wZUU9jo.

⁴³ O leitor já notou a recorrência do nome de Marton Maués nesta escrita? Especialmente na cidade de Belém, com repercussões também para além da capital, tornou-se, talvez, um dos mais importantes formadores de palhaços e palhaças por estas bandas. Cabe chamar atenção para esse fato aqui.

metendo e aceitei, com a intenção de não aparecer em cena, mas sim de ficar nos bastidores, sabe? Carregar uma caixa, servir água, aplaudir, essas coisinhas que ajudam o grupo. Fui sonoplasta no projeto 'Espiros Estragos', e já me achei numa encrenca enorme. Até que o projeto 'Cena Interior' surgiu e o grupo poderia fazer parte. O que é melhor: dos outros grupos das outras cidades que puderam escolher a linguagem, só Barcarena preferiu ficar com o clown, se não me falha a memória. Aí eu pensei: 'que porra é essa de clown?' Achei o nome muito estranho e sem sentido algum. Quando aos poucos foi se esclarecendo, que era palhaço, aí eu pensei lá atrás: destino? O projeto teve três fases e o processo foi acontecendo como tinha de ser. [...] Desde então aquele velho sonho de fugir com o circo ascendeu".

Fotografia 72- Vidoca e a realização do sonho amazônida de fugir com o circo.



Fonte: Andréa Flores, setembro/2013.

Fugir com o circo é o sonho adolescente de Lim, alimentado na intuição de que o palhaço um dia cruzaria seu caminho. Um destino que a atriz viu acontecer. A palhaça olha para o horizonte e sabe que não pisa mais no mesmo lugar de antes, que a cidade onde vive vai

além do que vemos. Ela fugiu com o circo, com a palhaçaria. Viajou estrada afora, sem sair do lugar. Ou será que saiu? A palhaça redimensionou seu território. Vidoca é o alargamento da Amazônia de Lim. A atriz amazoniza por reinvenção do território, já prevista em seu intuitivo destino adolescente. Se olhar na mesma direção que Vidoca, o leitor verá somente o espaço de seu campo visual, enquanto ela arregala os olhos maravilhados com lonas, cidades, estradas, plateias, formas de vida inventadas, a ela predestinadas. “Eu tenho um

enorme ermo dentro do olho” (BARROS, 2006, p.21), parece dizer Vidoca, emprestando as palavras do poeta sobre si mesmo. As relações

que ela cria são um devir-ermo da Amazônia barcarenense, bem maior que o lugar visível, tornado existente a partir do momento em que o nariz vermelho lhe sobe o nariz de verdade. Qual seria, entretanto, o verdadeiro nariz?

Penso que o vermelho, de látex, condiz mais com a realidade de Lim que o já nascido com ela, de pele e cartilagem. É que somente com ele surge outro mundo amazônida, inacessível para qualquer outro. Temos pistas dele assistindo Vidoca em cena, mas somente ela pode vê-lo. É como os mundos que criamos para nós mesmos, a partir do que vivemos ao longo da vida. Todos temos ricos universos pessoais, intensos, coloridos, sem cor. Jamais habitamos um território sem construir adjacências do vivido, onde, penso eu, fica depositado tudo o que realmente somos. São nossos ermos. Por isso digo que Lim continua vivendo no lugar que Vidoca descobriu em sua fuga com o circo, mesmo quando não está vestida de palhaça. É com o nariz vermelho, porém, que ela adentra nele com força revigorante e, por isso, esse é o nariz que mais expressa sua realidade vivente.

É bom que se diga que o nariz vermelho é, provavelmente, o que há de mais real em todas as mulheres desta pesquisa. Vidoca é um exemplo de tantos mundos que se ampliam por meio deles. Se o leitor prestar atenção em cada uma, verá que cada história, cada traço de repertório faz nascer uma nova mulher e crescer o espaço onde vivem. Saiba que a cada palhaça que surge na Amazônia, nossas dimensões pessoais, enquanto mulheres, e territoriais, enquanto amazônidas, aumentam e muito.

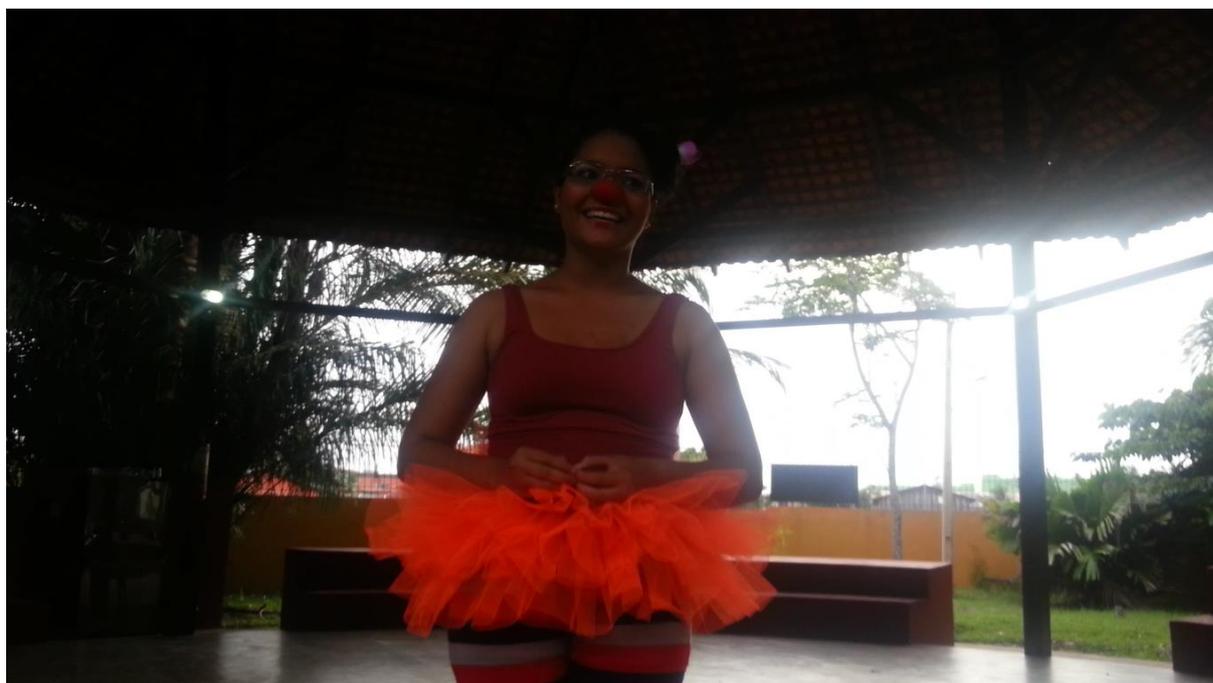
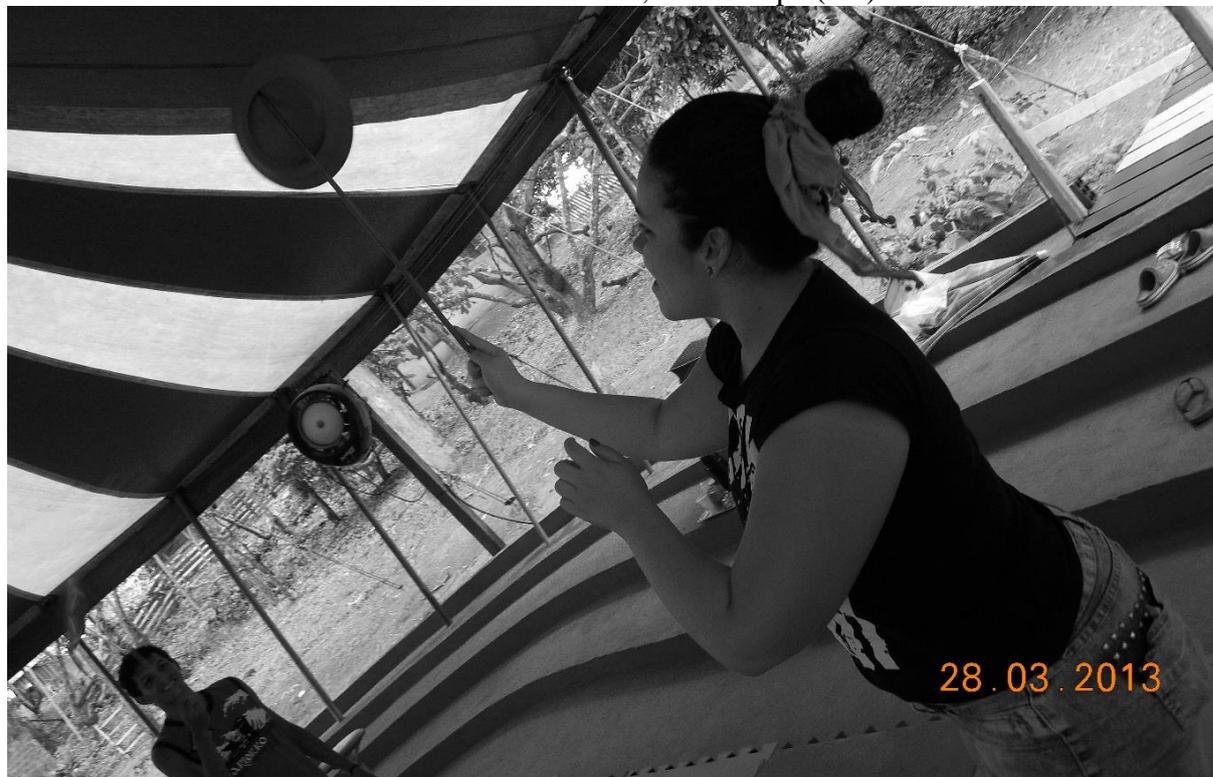
Veja o que aconteceu entre mim e as palhaças Ana Daniely Tavares e Lilian Azevedo, do Circo Roda Ciranda, em Macapá (AP). Ampliamo-nos mutuamente. Quando estive na

cidade pela primeira vez, nenhuma das duas tinha um nome de palhaça, devido a pouca experiência - não menos intensa que as outras desta pesquisa - de menos de um ano com a arte da palhaçaria. Nessa ocasião, numa conversa com Lilian, ela compartilhou uma constrangedora história de infância, que logo ressoou para mim um nome possível. Batizei sua clown de Perereca, sob risos envergonhados. A proposta, entretanto, caiu-lhe como uma luva e a artista logo a agregou. Encontrei-a vestida com seu figurino e usando nariz vermelho, dias depois. Perguntei-lhe, então: como é teu nome, palhaça? Disse-me ela, na frente de todos:

“Eu fui batizada palhaça Perereca... Porque quando eu era pequenininha, sabe? Bem pequenininha mesmo, cinco meses de vida, eu pulei do berço... Aí eu caí, dizem que eu bati a cabeça, mas não. Aí, como eu fiquei sendo saltadora, eu virei a Perereca”. A importância que vejo no relato espontâneo da palhaça, empoderada de seu nome, tem a ver com a própria história da artista, estudante de Direito na época de nosso encontro, e alguém que encontrou grande resistência da família no desempenho de seu trabalho no circo. *“Meu pai disse: ‘a tua palhaça vai te levar pra onde?’*. *Aí eu olhei assim pra ele e disse: eu não tenho ideia de pra onde, o nível de cultura que eu tenho vivido, o nível... Tanto de coisa que eu aprendo, as coisas que eu vivencio, são coisas que pode ser que eu não encontre em um livro, mas que pra minha vida vai trazer muito”*.

No caso de Ana Daniely, findei a primeira viagem a Macapá sem que ela tivesse encontrado um nome. A artista sentia-se insegura para dar esse passo. *“Mas, assim, é um processo, assim, que demora, pra mim. Vai demorar pra eu dizer: ah, essa aqui é a minha palhaça, esse é o jeito dela”*. Entretanto, eu pude notar que ela não somente já se reconhecia como palhaça, como também demonstrava uma definição um tanto clara de sua personagem. Faltava apenas o nome. Na segunda ocasião em que estive na cidade, ela participou de uma oficina de palhaçaria que tive a oportunidade de ministrar, como parte da programação da I Mostra de Arte Pública no Meio do Mundo, organizada pelo grupo Eureka. Foi em um dos jogos que, usando seu nariz vermelho, ela compartilhou que, quando bem criança, usava a palavra “batola” para referir-se a “vassoura”. Havia constrangimento e, ao mesmo tempo, uma certa doçura naquele relato. Batizei-a de palhaça Batola, nome logo incorporado pela artista.

Fotografias 73 e 74- Ana Danielly Tavares, palhaça Batola. Lilian Azevedo, debaixo da tenda do Circo Roda Ciranda, em Macapá (AP).



Fonte: Andréa Flores, março/2013.

S ei que com nosso encontro algo muito importante foi acrescentado às vidas de Lilian e Ana Danielly. Elas já amazonizavam nos projetos do Circo Roda Ciranda, ensinando preciosas lições de cidadania e educação ambiental por meio das artes circenses, como fazem lá; viajando com eles por regiões do interior, de barco, levando o espetáculo “Ciranda de palhaços” e a “Roda de Palhaços” (espécie de cabaré com cenas curtas seguidas uma da outra, que mudam a cada exibição); pisando as ruas nas anuais Palhaceatas, de cuja organização o Roda Ciranda participa. A trupe e suas palhaços marcam com força a Amazônia macapaense e compõem-se das cenas vividas na cidade. Naqueles dias, entretanto, o contato que tivemos contribuiu para o empoderamento das duas, um tanto mais, referente a suas escolhas de vida. Lilian escolheu enriquecer-se de experiências, mais do que de palavras soltas; de vivências, no lugar de informações sem sentido; de sonhos, ao invés da busca desenfreada por dinheiro. A partir daqueles dias, a escolha tinha nome: Perereca, a que salta, que ultrapassa barreiras e sobe para alcançar elevadas alegrias que lhe preenchem a vida. Ana Danielly, por sua vez, precisava de um nome ao trabalho que já tinha, reconhecendo-se, definitivamente, palhaço Batola, a que não sabia pronunciar palavras quando criança e que se tornou cômica deste território.

Foi com o nariz vermelho que a gastrônoma e atriz Adriana Santos, palhaço Pipoca, de Manaus (AM), também descobriu outro universo de relações. Embora parada há três anos, ela sempre desenvolveu uma atuação voltada para os hospitais da cidade, ao longo de cerca de cinco anos. Pipoca aprendeu a cativar e fez das relações nesses lugares o campo de aprendizagem de sua arte. Uma das histórias que ela compartilhou comigo em nosso encontro foi a de seu contato com um menino, cujo nome substituo aqui para o apelido de “João”.

“Quando eu ‘tava trabalhando nos hospitais com criança, eu cheguei num hospital que tinha ala dos queimados. Então eu entrei e me falaram logo: ‘olha, você tá vendo aquele menino ali? É o João. Ele odeia palhaço. Não quer ninguém perto’. Não tem problema, não, não vou chegar perto dele. Eu entrei, ele virou logo a cara, ‘não quero palhaço aqui’. Tá bom. Fui brincar com as outras crianças, mas aí eu brincava e cantava músicas bem animadas e eles participavam e foi chamando a atenção do João, cada vez mais. E lá pelas tantas o João me chamou, ‘doutora Pipoca, a senhora pode vir aqui?’. Eu disse: ‘tá bom’. Cheguei, ele disse: ‘eu vou cantar uma música pra senhora’. Eu falei: ‘então canta’. Ele cantou aquela música: ‘as luzes da cidade acesa / clareando as fotos sobre a mesa...’. Aí chegou a parte do refrão: ‘vou chorar / desculpe, mas eu vou chorar’. E ele começou a chorar. Aí ele foi me contar por que é que ele tava na ala dos queimados, como ele foi queimado, que ele estudava num colégio,

que ele viu um passarinho pegando uns raminhos pra construir um ninho. Só que ele pegava os raminhos e levava pro fio de alta tensão. O que aconteceu: na cabeça dele, ele quis salvar o passarinho, então ele subiu numa parte muito alta, foi tentar chegar pelo menos perto, né? Porque não dá. De longe, ele recebeu uma carga muito forte elétrica, que o jogou no chão. Quando ele caiu, ele já caiu pegando fogo. E um rapaz que viu distante, ele viu uma garrafa pet, ele tava sozinho, ele começou a bater. E o rapaz correu, ele era até militar, ele pegou a gandola e apagou o fogo. Chamaram a ambulância, tudinho. E ele lembrou da professora dele, quando ele olhou pra trás, né? Na ambulância, a professora desmaiada no chão, né? E os coleguinhas tudo ao redor... Aí, a partir daquele momento ele ficou amigo da Pipoca. Toda vez que eu chegava lá, ele, 'cadê a Pipoca?'. Às vezes ele 'tava tomando banho e eu não podia entrar, né? Então eu cantava da porta e ele cantava lá de dentro. E ficamos super amigos''.

Fotografia 75- Adriana Santos, sorridente em nosso encontro em Manaus (AM).



Fonte: Andréa Flores, junho/2013.

Pendurado no pescoço de Adriana está o pingente com a nota musical. A música é uma paixão sua, que a palhaça utilizou no trabalho no hospital e foi o intermédio entre ela e as crianças, como João, para o estabelecimento das belas e preciosas relações que atravessam sua história de comicidade. Selma Bustamante, palhaça Candura, foi quem me apresentou Adriana e estava presente no momento de nosso encontro. Depois de ouvir essa e outras histórias, ela conclui: *“Da relação com a criança você foi construindo sua clown, você tá entendendo? Então a clown nasceu da aproximação com as crianças”*. E Adriana confirmou. De fato, entre seus relatos, muitas vezes de crianças que aprendeu a cativar, arrebatou. É uma palhaça composta por arrebatamentos musicais de seres fragilizados por momentos difíceis de vida. Neste território amazônida, ela foi alento e encanto, enquanto agregava a Pipoca notas de composições do que vivia diariamente, por vezes em dolorosos encontros.

Ela agregou a coragem e inocência do menino que sofreu queimaduras para salvar a família de um passarinho. Provavelmente aprendeu com ele um pouco mais sobre a ingenuidade de uma palhaça e o pouco espaço que há no mundo para sua expressão na criança e no personagem. Entre fios elétricos, somos lançados ao chão sempre que tentamos salvar a fragilidade, a doçura, a vida que surge. Se as queimaduras não matam, engessam, criam seres avessos ao contato, arredios. Foi assim com João. Até que a doação de uma palhaça, que também se permite ser ingênua, cruza o caminho da criança, reavivando seu desejo de cantar e estabelecer relações. Em retorno, o menino lhe doa uma cara lembrança impressa no corpo amazônida da palhaça, definitivamente alterada, aperfeiçoada.

Ao que parece, crianças são verdadeiras professoras da arte da palhaçaria nesta região. Com uma experiência mais curta que a de Adriana, Antoniele Laine, a palhaça Tom-tom, colaboradora do Circo Roda Ciranda, de Macapá (AP), aprimorou sua arte junto ao atual parceiro de cena, o sobrinho de 6 anos, hoje o palhaço Peteca. O leitor já conheceu, junto a Liliam e Ana Daniely, como o trabalho do Circo compõe os contágios amazônidas das palhaças que lá atuam. Neste caso específico, entretanto, o pequeno Peteca também deixa seus afetos sobre Tom-tom. Foi ela quem o iniciou na arte da palhaçaria, ao mesmo tempo em que também se descobria. Como uma grande brincadeira em casa, ela ensinava ao sobrinho o que era um palhaço, vestindo-o e criando cenas ao seu lado. A dupla Tom-tom e Peteca desenvolve cenas curtas autorais juntos e são quase inseparáveis. Sobre a palhaça, conta Antoniele. *“Ela foi ganhando forma nesse contato com ele. Eu fui descobrir a minha palhaça por causa dele... Ela ainda não era muito bem definida assim. [...] A gente tem o nosso roteirinho de início, meio e*

fim. E ele já sabe o que vai acontecer e como vai terminar. Só que no meio ele sente a situação e já vem com um caco assim, que eu tenho que ir na onda, senão eu vou ficar de fora, entendeu? (risos)”.

Adriana e Antoniele, então, entram em devir-criança. “Devir-criança consiste, pois, em formar uma zona de osmose entre o adulto e a criança, zona de dessubjetivação do adulto e de contaminação pelo movimento do devir da criança” (GIL, 2009, p.21). Elas resgatam e/ou contaminam-se com a alegria, destroem as barreiras entre o dentro e o fora, mergulhando na inteireza que caracteriza o corpo da criança, tão livre de divisões, órgãos, delimitações com o exterior. A Amazônia de Pipoca e de Tom-tom também beira a infância, embalada pelas músicas da palhaça que seguia pelo hospital e pelos afetos familiares da que ensinava a criança da casa sua comicidade, enquanto a descobria junto ao aprendiz. Lentamente, dissolve-se a forma rigidamente delimitada da região, que brinca, mistura-se, já é o Brasil e o mundo inteiro, sem perder a alegria, a força, a potência de agir, de produzir sua arte. Na verdade, a potência de ação é expandida, quanto mais atinge o devir-criança, como explica Orlandi (2009). Quanto mais brinca a região, nos contágios com João e Peteca, mais atinge a potência.

Poderia vagar toda a dissertação sobre relações estabelecidas entre palhaças e o território Amazônia. De fato, a cada experiência, teria imagens, ainda que incompletas, da potência Amazônia. Apenas imagens. Eu realmente não sei responder com afirmações claras. Nesta terra “distante”, de tão vastas dimensões territoriais e culturais, é difícil fazê-lo e eu realmente tendo a questionar se seria importante. Deixo ao leitor algumas breves pistas e uma canção, em estado brincante, sem fronteiras. Fico com o argumento da poesia: “Só se

porém” (BARROS, 2004, p.53). O porém é resultado do ato de transversalizar. É isso, porém também é aquilo e aquilo outro. Há o que está escrito aqui, porém não se restringe ao que escolhi compartilhar. Pode ser, se porém. Deixa de ser, porém... Privilegio o silencioso, ao invés do barulhento. O imperceptível, ao invés do simulacro.

Devires-minoritários, no lugar do majoritário. “Maior que o infinito é o incolor”, ensina Manoel de Barros (2007,

p.41). Bem maior que a identidade é a diferença. A identidade é o “é”. A diferença, o porém.

É necessário brincar. A diferença de nossa palhaçaria feminina não cabe numa forma única, a humanidade singular denunciada por Glissant (2005) ou a maneira padrão de ser amazônida, seja ela qual for. Quando a diferença é colocada à força numa identidade prévia, que supõe o fundamento da oposição, é reduzida sua profundidade, sua natureza. O negativo, o oposto, o rigidamente separado, posto previamente em um conceito identitário, é pouco para definir a diferença. Concordo com Deleuze (2006). Enquanto universalidades abstratas, as identidades comportam-se como representações, das quais sempre escapam singularidades que não a reconhecem. A diferença em ser amazônida não está na oposição com relação ao restante do Brasil, tampouco na natureza exuberante, ou no caboclo, no indígena, simplesmente. Ao mesmo tempo, é tudo isto, sem opor-se rigidamente, nem firmar-se em qualquer representação fixa.

Nenhuma operação global política, econômica ou de intervenção militar é capaz de começar a distinguir, minimamente, a menor solução para as contradições desse sistema errático que é o caos-mundo, se o imaginário da Relação não repercutir sobre as mentalidades e as sensibilidades das humanidades de hoje, para levá-las a verter o vapor poético, isto é, para considerar-se, humanidades e não mais Humanidade, de uma maneira nova: como rizoma e não mais como raiz única. (GLISSANT, 2005, p.107)

Acredito que quando a forma rizomática de humanidades/amazônias acontece, entramos em um plano composto por pequenos devires, o lugar das confidências com o território. O Todo nunca retorna, afirma Deleuze (2006). Somente o que é extremo, excessivo, estabelece comunicação entre nós, tendo realizado plenamente sua desigualdade. Nesses extremos, resultado do contato sapato-solo e solo-sapato, devires-minoritários, repetição do contato de cada palhaça com o território, sempre plural.

Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz “o mesmo” retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo do que devém. Retornar é o devir-idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como “repetição”. Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente (DELEUZE, 2006, p.73).

Devir-idêntico, Amazônia, de nosso devir, essa vida de tantas Amazônias, em suas diferentes pisaduras. “*Ser palhaça é o meu universo mais bonito, assim, ele... é onde eu consigo mostrar até quando eu tô triste, da forma mais natural. E é quando eu consigo tocar qualquer pessoa*”, conta Clara, jovem palhaça Tapioca, de Macapá (AP). É mesmo bonito, Clara. Tocar pessoas silenciosamente, minoritariamente, deixar nelas um enorme pedaço de você e levar tanto delas consigo, capaz de compor um universo lírico. Nesse universo de relações trans, o qual eu habito com você, chegam, uma a uma, as palhaças da floresta, com diferentes nomes, repertórios, origens, experiências de vida, sapatos.

Fotografia 76- Clara, palhaça Tapioca, Macapá (AP).



Fonte: Andréa Flores, março/2013.

Transdiferença entre nós. Essa marca de uma fronteira para o território, tornada porosa pelos fluxos de diferença, hibridação e repertórios múltiplos. Olinto (2010, p.28) explica:

Transdiferença como concept in progress (conceito em desenvolvimento), com ênfase no prefixo trans, pretende, dessa forma, dialogar com conceitos vizinhos de diferença - e diferença na unidade - não a partir de gestos de transgressão de linhas fronteiriças anteriores, mas, dando relevo à ambivalência por elas produzida, sublinhando nesse próprio ato de confirmação performativa a sua inerente instabilidade (OLINTO, 2010, p.28).

Mapeamento de zonas indeterminadas de múltipla pertença, instáveis por natureza. Isso é a transdiferença. Ora, a potência, por sua vez, é um individuante transcendental, que constitui temporariamente o indivíduo, tanto quanto o destrói, como quer Deleuze (2006). A potência amazônica nesta pesquisa é instável, porque composta de devires, relações, chuva. A transdiferença admite a instabilidade, tal qual a potência, por sua índole transgressiva que contraria a ordem estrutural, o isto ou aquilo, admitindo o isto e aquilo, ensina Olinto (2010).

A instabilidade transgressora é importante nesta cartografia por configurar-se, simultaneamente, nas três potências. A mulher que caminha na contramão de ideais de leveza e moderação, assumindo-se grotesca em palhaçarias. Comicidade feminina, por tanto tempo alijada da história oficial e que invade o lugar antes ocupado somente pelo palhaço-macho. Amazônia não homogeneizada.

Enxergo estreita proximidade entre a ideia de transgressão na transdiferença e na repetição deleuziana. “A forma da repetição no eterno retorno é a forma brutal do imediato, do universal e do singular reunidos, que destrona toda lei geral, dissolve as mediações, faz perecer os particulares submetidos à lei” (DELEUZE, 2006, p.27). Não é isto o que fazem estas mulheres aqui? Minorias que questionam o lugar do dominante, em devires-minoritários. Não precisam afirmar um discurso pronto. Ao ir à cena na Amazônia, ainda que vestidas como palhaço, gênero masculino, elas silenciosamente transgridem diversas leis gerais, sobre o feminino, a palhaça e esta região, cuja produção cultural foi historicamente desvalorizada.

As fronteiras da terra com o rio são margens de nossas multiplicidades, que se comunicam pelas mesmas águas. O rio, a água, são bordas, zonas de comunicação entre devires. As estradas, o asfalto que invade as cidades, comunidades e floresta, fazem parte do território, também conectando-nos, entre vastas extensões territoriais. Jorram diversas brasilidades das palhaças, cujas origens importam pouquíssimo. Em devir, relação, confidências, amazonizamos. Os Kene, a tapioca, crianças, o sinal de trânsito, tudo retorna em suas diferenças naquele universo lírico, silencioso, trans.

O passo das palhaças atravessa este território, historicamente tratado como quintal, e modifica a paisagem. De minha janela inventada, observo todas elas em travessia por entre as folhas, em devir com as folhas. E, de repente, nem a folha, nem o quintal, nem a palhaça existem mais em separado. Repetem-se um no outro. Tudo é Amazônia. Tudo é risível.

CAPÍTULO 1: NÃO PRECISO DO FIM PARA CHEGAR

Ela invade o palco, arrastando, com dificuldade, sua mala velha, furada, remendada. Enorme mala, como sempre. Barulho de chuva, buzinas, confusão urbana de minha Belém. Com muito esforço, ela tira a bagagem do chão e carrega no colo. É quando se dá conta do público à sua frente. Os olhos brilham, muita saudade, não se contém. Olha para todos e sorri, exultante: “Que saudade!”, erguendo os braços para o alto e deixando a mala cair sobre seus pés. Expressão de dor. Quer chorar, mas nada pode atrapalhar sua alegria de rever a quem ama. Livra-se da mala para abraçar a todos, pergunta pela família, cachorros, amantes, doenças, velhas manias. Tudo parece novo, nas indiscretas perguntas da palhaça, como se guardado na memória de vinte anos atrás. Cansaço. Ela deixa o público e olha a mala. Ah, quanto trabalho pela frente para desfazer a bagagem!

O que há numa mala quando chegamos de viagem? Roupas sujas, presentinhos para a família. “Trouxe isto pra você”, “veja, aqui está uma lembrancinha”, coisas assim. Roupas não usadas, o que sobrou da colônia, xampu que vazou no caminho. Restos. Pistas. Cheiros. De tudo ficou um pouco. As coisas ficam carregadas de lembranças. Na memória há muito mais do que ficou na mala e esses acúmulos tendem a deixá-la ainda mais pesada. A blusa lembra a história daquela palhaça. O batom lembra as conversas com outra. Os brincos são a cara da paisagem da cidade, das ruas por onde andei, do clima que senti. As coisas já não são mais as mesmas, são enriquecidas pela viagem. A saia - que era somente uma saia - agora é símbolo da vida de alguém. Entre os fios do tecido que a compõe, compartilhamentos secretos entre mulheres. Por isso a mala pesa tanto.

Se pudessem perscrutar minhas coisas, ouviriam horas e horas de histórias. Alguns segredos, milhares de imagens. Em uma sandália minha ficou a Casa do Artesão, de Macapá. Pelo meu vidro de perfume, transparente, posso ver o Rio Madeira, de Porto Velho. Em algum lugar de minhas calças jeans sinto o Vivarte, de Rio Branco. Está por entre os ponteiros de meu relógio o calor de Manaus e, se procurar atentamente entre minhas calcinhas, trechos de paisagens paraenses. Parauapebas naquela de renda, Alter do Chão na de algodão, Belém nas que não têm costura. São as permanências mais íntimas, é claro, sou paraense. Meu cabelo ainda está molhado com algumas gotas de rio. Tenho certeza de que ainda encontro poeira nos ouvidos. Mas já tomei vários banhos desde que voltei, é bom que se diga. O problema é que não cesso de viajar de novo, continuamente. A culpa é das coisas. Olho para elas e lá se vai meu corpo-pensamento querer saber por onde anda Caxopinha.

Este é o mapa, leitor, impresso em coisas, lembranças e, é claro, em meu próprio corpo. Um traço caótico, mas com uma razão de ser, como teia de aranha. No fundo, tudo organizado. Bem no fundo. Não há ordem no caos. O mapa organiza-se por desordem mesmo e por lacunas, como as brechas da teia. Quem mandou dar ouvidos a uma palhaça? A quarenta palhaças, na verdade. São quarenta mulheres, advindas de trinta e oito amazônias distintas. Quarenta femininos viventes. Quarenta formas de ser palhaça. Quarenta dissertações possíveis e mais tantos desdobramentos de cada escrita. Quarenta vozes, através da minha. Minha voz, entre quarenta outras, falando ao mesmo tempo.

Quando iniciei a pesquisa, confesso, saí em busca de mim. Uma eternidade parece ter transcorrido depois de cada viagem. É que não encontrei o que julgava aguardar-me no caminho, uma diretriz, referências, alguma certeza, nada disso, ou, talvez, apenas algumas pitadas. O que, de fato, trouxe de volta na bagagem, além de saudade, foi o estado de perder-me. Eu tinha fronteiras, encontrei-me dissolvida. Eu tinha extrema necessidade de encontrar algo. Hoje, o que sinto, é ampliar o estado de perda, porque quem não precisa chegar a algum lugar pode deliciar-se com a paisagem do caminho. Perdi uma sandália de borracha em Alter do Chão. Uma flor vermelha de cabelo em Manaus. Uma camisa em Macapá. A certeza de um só caminho para a palhaçaria feminina e para a condição de amazônida, ao final de tudo.

A palhaça volta para o palco e olha novamente a mala. Devolve o olhar cansado para o público. Que jeito? É preciso abri-la e desarrumar as coisas. Odeio desfazer malas. Com esforço, ela, então, abre a bagagem e logo cai para trás, sentada, com o barulho que vem de lá. Maré, vento, motor de barco, tecnobrega, carimbó, trânsito. Intenso, baixando devagar. Ela limpa os ouvidos com os dedos e lambe: “eu, hein!”, diz ao público. Tira de dentro uma corda de pendurar roupas, com algumas peças e objetos leves pendurados. Ela amarra de um lado e de outro do palco, com alguma dificuldade e exibindo gags. Em cena, um varal colorido. Volta para a mala e maravilha-se, retirando lentamente o velho sapato amarelo, cheio de poeira. Ela vai à frente do palco e bate um no outro para limpar. Ouvimos, rapidamente, vozes femininas, trechos de relatos, sobrepostos. A palhaça acha o máximo. Desloca-se no palco e bate novamente os sapatos, vozes outra vez. Ela repetiria esse movimento várias vezes, batendo os sapatos um no outro e dançando pelo palco a música das vozes das mulheres desta pesquisa. Até que o som cessa, deixando apenas um chiado insistente no ar. A palhaça bem que tenta, mas as batidas dos sapatos não atendem mais a seu comando. Indignada, ela resolve investigá-los por dentro e assusta-se com o que encontra em um deles: um pequeno radinho de pilha.

Minhas primeiras conversas sobre a mulher já apontavam para uma potência que se afirma em si mesma. Eu já desejava olhar para o espelho como, de fato, me vejo: um cabedal de sentidos e contradições de ser. A diversidade diante de meus olhos, entretanto, foi, de longe, bem maior que a imaginada. Há, de fato, em cada modo de ser mulher, uma possibilidade de vida. É o presente imperativo que se afirma na conjugação verbal “eu sou”. Eu escolho ser. Eu consigo ser. Eu aprendi a ser. Eu posso ser. A uma mulher, acredito, é fundamental simplesmente poder ser, já que a base do patriarcalismo senil está na limitação de nossa ação no mundo. Admito que essa seja a busca de nossas vidas, próxima daquela desejada independência que aprendi com mamãe. Como a criança, quando dizemos que não pode algo. Ela pergunta: “Mas por que não?”, exercendo sua autonomia.

E se a resposta for “porque não” - já devemos ter dito isto em algum momento da vida -, ela ainda pode alegar que isso não é resposta. Até que se prove o contrário, é possível sim, na teimosia infantil. É possível ser bela, comercial de xampu; alta e magra; mãe e dona de casa; ou seja lá que par faça sentido à existência de cada uma de nós, dentre os papéis com os quais mais comumente lidamos ao longo da vida. É também possível ser atriz e palhaça. E, então, encontramos-nos com um fazer que deflagra um campo de possibilidades para a mulher.

Por si só, a palhaça debocha do feminino histórica e socialmente construído, quer voluntariamente discutindo isso, quer não. Nesta arte, há o privilégio de subversão de formas tidas como fixas para a mulher. Experimentação, realização, criação de alternativas de vida, estão presentes nos relatos e fazeres das grotescas mulheres cômicas desta pesquisa. Cada uma a seu modo, independente da maneira como compõe sua palhaça ou traveste seu palhaço, expressa uma escolha de vida que por muito tempo foi condenável a uma mulher e ainda hoje está na contramão do que, em grande medida, a sociedade espera de nós. Seja pelo elemento cômico em si mesmo, independente de gênero, seja pelos desdobramentos que a forma da palhaça gera enquanto reflexão avessa dos históricos padrões para uma mulher, a palhaçaria é uma forma de empoderamento para a condição feminina.

Sempre foi assim em minha vida. Agora, no entanto, essa certeza ganha mais força, diante das vozes das mulheres desta pesquisa reverberando sobre meu corpo. Não há como sair ileso de um encontro, disso eu já sabia. Digo, então, que saio dilacerada da multiplicidade de Encontros Palhaças da Floresta e dos vários outros micro-contágios que se passaram entre eles. Uma das aberturas operadas sobre mim diz respeito à capacidade potencial de minha arte, que (re)descobri entre meus pares, palhaças amazônidas. Eu convido os que habitam o universo da

palhaçaria a visitar suas possibilidades de empoderamento, de subversão. Mulheres palhaças que se valham da ampliação de seu poder-ser. Homens que acessem, em seus fazeres cômicos, o devir-mulher. Artistas, enfim, que desformem o mundo.

Todos precisamos de desformatos, independente de gênero. Atingir o ser humano molar, tão liberto quanto possível, dos engessamentos sociais, que terminam por limitar toda a vida, a arte. Ao subverter o papel feminino, inevitavelmente também tocamos no masculino, que também enfrenta seus fantasmas com a diferença opositiva que caracteriza a sociedade patriarcal. Nesse sentido, a palhaça é um perigo para os gêneros e suas clássicas divisões.

Não quero filiar nosso fazer ao cumprimento de um papel político revolucionário. Sim, essa função pode ser exercida. O lugar da palhaçaria, porém, seja ela feminina ou qualquer outra, permanece na bobagem, no riso, na estupidez. É disso que se ocupa uma palhaça, está claro nesta cartografia. Se há uma ação política da qual essa arte não se desvincula, ela não está em nenhuma causa específica, nem tem obrigação de corresponder aos anseios de nenhum grupo social. A comicidade se vale da inversão do mundo de cabeça para baixo e isto simplesmente para nos pôr a rir dele, de nós mesmos. O que a palhaça carrega em sua mala é, assim, bem mais que uma bandeira feminista. São porções de afeto, olhares, brincadeiras e loucuras e o que mais houver de bobo no mundo. Ponto. Ela não tem, porém, controle dos sentidos que podem ser atribuídos a tudo isso, neste mundo de preconceitos, padrões, velocidades. Os desacordos com a ordem estruturante das coisas cumprem seu papel autonomamente, enquanto dançamos uma canção de vozes. Bailamos, bobos e estúpidos, nós, os seres humanos que acreditávamos ser belos, fortes e inteligentes. E todo o sistema patriarcal se põe a dançar.

Fica a pergunta: qual a graça da palhaça? Eu respondo: a de ser graça. Sobre como ser, fica o ponto de partida, ou o eterno meio do caminho, para uma vida inteira de pesquisa consigo mesmo e com o olhar do outro. Essa é a sina de uma cômica. Aprender a fazer comicidade é o impulso que nos leva a continuar. Acredito, diante das experiências que vivi aqui, que o melhor caminho não seja um figurino, certas atitudes ou temáticas estandardizadas como femininas. Não há feminino exterior a si mesmo, às estratégias de vida que cada uma adota para si. Arrisco valer-me desta jornada para dizer que busquemos (des)formas do que somos e queremos, inventando, cada uma, sua fábula de história pessoal. Imperativos que transpirem na palhaça, de calças, vestido, sem roupa. Sensual, sexualizada, inocente, sensível, malvada. Masculina.

Menina. Seja como for, que seja real, visceral, feminino, sagrado, com toda nossa força abusada, força risível.

Que seja também amazônida, nesse sentido. Há muitas sonoridades de amazônias possíveis, para estabelecer relações. Eu descobri um cabedal de possibilidades de pertencer a este território, tão complexo quanto as formas de contágio possíveis entre ele e quem o habita. Cada palhaça desenvolve suas intimidades pessoais com alguma Amazônia possível, em maior ou menor vinculação com o lugar onde atua. Foi o que aprendi aqui. Nunca minha região foi tão misteriosa e extensa como nesta pesquisa. Jamais a considereei tão complexa quanto ao deparar-me com as amazônias clownescas femininas. Ao mesmo tempo, tornou-se mais fluida e viva, em toda sua incoerência, já que quanto mais coerente é a Amazônia, menos vitalidade tem. O mistério e a extensão a que me refiro, assim, não são os que compõem o histórico e limitante discurso a nosso respeito. São, isto sim, as silenciosas relações entre quem vive aqui e o lugar, que precisam ser perscrutadas em cada universo de vida que se apresenta e que gera alargamentos sobre a Amazônia, de rios, florestas, populações tradicionais, canoas, altos prédios, trânsito caótico, asfalto.

O radinho da palhaça segue chiando, enquanto ela larga os sapatos no chão, em um canto. Entristecida com o fim da canção de vozes, ela parte para o público, em busca do sinal que faça cessar a sintonia do aparelho. Ela procura nos lugares mais inusitados. Na orelha de uma senhora, na bolsa de outra, por entre a vasta cabeleira de alguém, na direção das partes íntimas de um homem. Até que para em alguém e uma música entra. Não mais vozes, uma música de fato, conforme a pessoa que está a sua frente. Próximo a um senhor cabeludo, por exemplo, ressoa a marchinha da “Cabeleira do Zezé”. Sempre um gracejo do radinho para com as pessoas, pura bobagem. Logo em seguida, porém, a música dá lugar ao relato de uma mulher. A palhaça segue para o palco e, com as roupas e objetos pendurados na corda, improvisa cenas inspiradas nas histórias que ouve, estabelecendo relações com cada coisa que retira do varal. Entre ela e as coisas há contágios, que lhe remetem à sua maneira de ver as formas de vinculação das palhaças com o território. E mais bobagens certamente acompanham cada ação e reação com os objetos. Afinal, o único compromisso dela é com o riso.

Diversidade de sons, múltiplos pertencimentos. A região perde sua forma exótica e ganha contornos de experiência. Um território vivido, não discursado. As palhaças ensinam-me sobre seus devires aqui, amazonizações inventadas, caóticas, que se apresentam a mim sem o compromisso de forçar uma vinculação com o que eu acreditava ser a “verdadeira” Amazônia.

O território aparece na escolha estética de origem indígena, nos nomes que se remetem à cidade onde nasceu ou a alimentos tipicamente regionais, mas também no sorriso de uma criança, na imaginária fuga com o circo que recria o espaço de vida, entre outras referências íntimas. Que seja permitido a cada mulher viver à sua maneira o lugar onde atua e recriar os símbolos que nos fazem reconhecê-la como amazônida.

Digo com toda certeza, leitor, que minha Amazônia jamais foi a mesma. É bem maior e mais interessante do que eu imaginava. Fico imaginando como seria ainda mais fascinante se eu pudesse tê-la invadido mais, adentrado municípios do interior, pequenos vilarejos, comunidades. Senti-me um tanto frustrada com a forte concentração em capitais e algumas poucas grandes cidades. Certamente, esta é uma das inúmeras limitações deste mapa, ainda bem. Cada imperfeição da escrita deixa tudo mais humano, incompleto, derrisório. Além disso, abrem-se caminhos para o primeiro capítulo das próximas escritas que daqui devem derivar. Certo é que há infinitas possibilidades de aprofundamento e desvio de olhares sobre as comichidades femininas nesta região. Aventure-se, leitor e descubra que há muito mais a conhecer do que já temos a nosso respeito.

Ainda gostaria que alguém olhasse para a Pan-Amazônia, ousando sair da Amazônia brasileira, para ter uma ideia mais global desta região. Cruzamentos de histórias de vida risíveis, de mulheres que usam nariz vermelho, e falam diferentes línguas, num mesmo território. Qual seria a configuração desse mapa? Ainda assim, compreendo que esta não é uma pesquisa eminentemente regional. Parte do local - tão permeado de outros locais - e alcança reflexões que pretendem atingir alguns aspectos da preocupação recente com o fazer da mulher na palhaçaria, em âmbito acadêmico ou simplesmente artístico (o artístico está longe de ser simples, quero deixar registrado), como também a respeito da arte amazônida e toda sua diversidade. Quanto mais as linhas do mapa puderem ser ampliadas, entretanto, tanto melhor para cumprir esses objetivos. Desta vez, quero ser a leitora e ouvir os próximos a aventurarem-se em escritas conversarem comigo ao longo do texto. Ou, quem sabe, não assumo novamente este lugar, nos desdobramentos que já intenciono realizar.

Uma parte desta pesquisa não se realizou. Havia um processo criativo acontecendo enquanto as viagens aconteciam. Na verdade, o cerne desta escrita era o processo de transver todo o vivido em um espetáculo. Eu analisaria como tudo virou cena e o processo chegou, de fato, a iniciar. Ocorre que eu tive de sair de cena. As quarenta mulheres desta pesquisa reclamaram seu espaço, o processo criativo também. Ele crescia, junto com o que eu ia

encontrando nas falas delas. Resolvi separá-los, dando-lhes uma justa medida. Esta escrita atendeu o pulsar dos Encontros em si mesmo. O espetáculo, por sua vez, sai do cerco acadêmico e segue como pesquisa artística, pessoal. Libertação, cresceu demais. Cada um com seu espaço pode, em vida, lograr seus próprios desdobramentos. Fundamentalmente, salvei a importância das mulheres que gentilmente me cederam diálogos e imagens. E novos horizontes.

É preciso seguir adiante. Há que se inventar outras histórias, fabular novas relações, descobrir que não há nada de amazônica ou de feminino na comicidade. Que não há qualquer diferença ou repetição, nenhuma subversão e nem ao menos permanências. Que jamais existiram palhaças ou palhaços, tudo uma ilusão, assim como o sentido de olhar para cada um deles de maneira específica. Que os rios estão secando, as estradas esburacando, as canoas furando e a comicidade perdendo a graça. Cessa o riso. Então nos veremos, o leitor e eu, olho no olho, finalmente, sem as intermediações do papel. Finalmente conhecerei seu rosto, que tentei imaginar em toda a escrita. Você verá o meu, escondido até então, talvez usando nariz vermelho, maquiagem e roupas esquisitas. Será um encontro emocionado. Diremos um ao outro, uma a outra: que estamos fazendo aqui, afinal? Depois de um breve momento de desespero e silêncio, riremos, louca e espontaneamente, um riso primordial que vem de lugar nenhum, a partir do momento em que as certezas já se foram. E, de tanto rir, inventaremos novos sentidos para a vida, uma vez depostos de seu trono todos os femininos, masculinos, Amazônias e Brasis.

Depois de tanto brincar com relatos de palhaças, objetos, roupas e músicas sem sentido, alguma coisa acontecerá e a palhaça vai dar um jeito de sair de cena de modo triunfal. Ainda não sei como. Ela não precisa do fim para chegar.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**: na história do pensamento. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi. **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011. p.45-77.

ARAÚJO, Wladimir Sena. **Navegando sobre as ondas do Daime**: história, cosmologia e ritual da Barquinha. Campinas: Unicamp, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Memórias inventadas**: a infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

_____. **Memórias inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. **O livro das ignoranças**. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. Transversalizar. In: FONSECA, Tania Mara Galil; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p.239-242.

BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia**: análise do processo de desenvolvimento. 2 ed. Manaus: Valer, Edua e Inpa, 2007.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BUENO, Magali Franco. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia**: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa. 2002. 187f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência.** Edusp: São Paulo, 2012.

CARRIÓ, Raquel. Prefácio. In: VARLEY, Julia. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret.** Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010. p.13-20.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CASTRO, Felícia de. Palhaças, bem-vindas sois vós!. **Pã Revista de Arte e Cultura.** 2010. Disponível em: <<http://parevista.org/revista/index.php/component/content/article/31-colaboradores/121-felicia-de-castro.html>>. Acesso em 18 set 2013.

CHARONE, Olinda. O teatro dos pássaros como uma forma de espetáculo pós-moderno. **Revista Ensaio Geral.** Belém, v.1, n.1, s/p., jan-jun. 2019. Disponível em: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/100/30> Acesso em: 20 abril 2014.

COLLAÇO, Vera. Construções a partir do olhar masculino: as personagens cômicas femininas. **Urdimento: revista de estudos pós-graduados em Artes Cênicas.** Florianópolis, v.1, n.8, p.91-102, dez.2008.

CONTIM, Cláudia. Perseguido Arlecchino. **Revista OuvirOuver.** Uberlândia, n.4, p.244-269, 2008.

CORRÊA, Suani Trindade. **De O Avarento de Molière a Mão de Vaca dos Palhaços Trovadores: o texto teatral em processo,** 2011. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Bauru: Edusc, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Coleção Trans. v.4. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 100-149.

_____. Introdução: rizoma. In _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Coleção Trans. v.1. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 11-36.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

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

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, 2003.

FLORES, Andréa Bentes. Dos encontros entre palhaços ou pistas para uma cartografia lúdica. **Revista OuvirOUver**. Uberlândia (no prelo). 2013.

_____. **Olha a palhaça no meio da rua**: uma cartografia de Bilazinha da Mamãe pelas feiras livres de Belém. 2011. 98f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo). Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

_____. Potências de comicidade feminina amazônida entre respiros. In: FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES, 6., 2013, Belém. Anais... Belém: Universidade Federal do Pará, 2013.

FLORES, Andréa Bentes; LIMA, Wlad. A palhaça de cadeira na cadeira do palhaço. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.5, n.9, p. 126-134, jan-jun 2013.

_____. Potências de comicidade feminina amazônida entre respiros. *Revista de Comicidade Feminina*. Santa Catarina, v.2, n.1 (no prelo). 2013.

FO, Dario; RAME, Franca (Org.). **Manual Mínimo do Ator**. 3 ed. São Paulo: SENAC, 2004.

FREITAS, Patrícia de Oliveira. **Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhacear**. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GIL, José. A reversão. In: LINS, Daniel (Org.). **O devir-criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.19-33.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

GONDIM, Neide. A invenção da Amazônia. 2 ed. Manaus: Valer, 2007.

HOLANDA, Chico Buarque de; LOBO, Edu. Ciranda da Bailarina. In: Coro infantil. **O grande circo místico**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 CD. Faixa 8.

HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatella e Gringo Cardia. [S.l.]: Caliban Produções Cinematográficas, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso**: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

KASPER, Kátia Maria. Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO: GÊNERO E PRECONCEITOS, 7., 2006, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Editora Mulheres, 2006. CD ROM.

_____. **Experimentações clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. 2004. 412f. Tese (Doutorado em Educação, Sociedade, Política e Cultura). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini. Experimentar. In: In: FONSECA, Tania Mara Galil; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012, p.101-103.

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

LEMOS, Flávia Cristina Silveira; JÚNIOR, Hélio Rebello Cardoso; NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. Nomadizar. In: FONSECA, Tania Mara Galil; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.p.159-162.

LEMOS, Flávia Cristina Silveira; SILVA, Alyne Alvarez; SANTOS, Daniele Vasco. Subverter. In: FONSECA, Tania Mara Galil; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.p.223-225.

LINS, Daniel. Heráclito ou a invenção do devir. In: _____. **O devir-criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 1-17.

MARTINS, Edilson. **Chico Mendes**: um povo da floresta. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.

MAUÉS, Marton Sérgio Moreira. **Criação pública**: o desvelar da poética dos Palhaços Trovadores na montagem de “O Mão de Vaca”. 2012. 130f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

_____. **Palhaços Trovadores**: uma história cheia de graça. 2004. 132f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MCCALLUM, Cecília. Aquisição de gênero e habilidades produtivas: o caso Kaxinawá. **Revista Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, v. 7, n.1 e 2, p. 157-175, 1999.

MENEZES, Fernando Chui. Quatro atos de Judite: o corpo feminista da palhaça. **Revista Trama Interdisciplinar**. São Paulo, v.2, n.1, p. 161-168, 2011.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

MORENO, Montserrat. **Como se ensina a ser menina: o sexismo na escola**. São Paulo: Moderna; Campinas: Editora da Unicamp, 1999. (Educação em pauta: escola e democracia).

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria: Cordão de Pássaros, Cordão de Bichos, Pássaros Juninos do Pará: da dramaturgia ao espetáculo**. Belém: SECULT, 1997.

NOGUEIRA, Alessandra Santos. **Eu sou Neguinha eu: um corpo de palhaça em construção**. 2010. 80f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo). Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

NOGUEIRA, Alessandra Santos; CORRÊA, Suani Trindade. Aurora Augusta e Neguinha: o olhar de duas atrizes sobre suas palhaças. **Ensaio Geral**. Edição especial. Belém, v1, n.1, p.19-36, 2010.

OLINTO, Heidrun Krieger. Construção identitária na ótica da transfêrência. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; BASTOS, Liliana Cabral (Orgs.). **Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p.25-48.

OLIVEIRA, Nilson. Apresentação. In: LINS, Daniel; GIL, José (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: jogo e música**. VII Simpósio Internacional de Filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008. p.V-X.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Identidade étnica e a moral do reconhecimento. In: _____. **Caminhos da Identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo**. São Paulo: Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006. p.19-57.

ORLANDI, Luiz B. L. O pensamento e seu devir criança. In: LINS, Daniel (Org.). **O devir-criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.67-77.

PACHECO, Agenor Sarraf. **Cartografia de memórias na Amazônia**. (Não publicado).

_____. Os estudos culturais em outras margens: Identidades afroindígenas em “zonas de Contato” amazônicas. **Revista de história e estudos culturais**. v.9, n.9, ano 3, p.1-19, set., out., Nov., dez. 2012. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 20 abril 2014.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.).

Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **Revista História**. São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu**. Santa Catarina, n.4, p.9-28, 1988.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

RAMOS, Enamar. Jogos corporais. In: _____. **Angel Vianna:** a pedagoga do corpo. São Paulo: Summus, 2007. p. 44-58.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina: UFRGS, 2007.

_____. Guerra dos gêneros e guerra aos gêneros. **TRANS. Arts. Cultures. Media. Genders War**. Nova York, n.3, 1996.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo?** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. 659p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino:** risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANTANA, Josineide Siqueira de; SANTANA, Rosemeire Siqueira de; NASCIMENTO, Inácia Maria Rodrigues do. Para ser Maria: fontes para uma história da educação feminina. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS “HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL”, 9., 2012, João Pessoa. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/4.15.pdf>. Acesso em 20 abr 2014.

SANTOS, Sarah Monteath dos; SILVA, Ermínia. De clown à clownette: aproximações e diferenças. IX ENECULT: encontro de estudos interdisciplinares em cultura. Salvador, 2013. Disponível em: <www.ixenecult.ufba.br>. Acesso em 20 abr 2014.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p.15-42.

SCHEINVAR, Estela. O feitiço da política pública: escola, sociedade civil e direitos da criança e do adolescente. Rio de Janeiro: Lamparina, Faperj, 2009.

SILVA, Erminia. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOUZA, Márcio. Amazônia, modernidade e atraso ou o Brasil e seus paradoxos regionais. **História, ciências, saúde**. Rio de Janeiro, v. VI (suplemento), p.1061-1071, 2000.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

FICHA TÉCNICA



DIREÇÃO	Andréa Flores Wlad Lima
ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO	Karine Jansen
CENÁRIO	Amazônia (Deus?)
ILUMINAÇÃO	Sol de rachar
FIGURINO	Criação coletiva

ELENCO 1: MACAPÁ

Palhaças do Circo Roda Ciranda: Kelita Morena (Palhaça Fofurinha), Antonielle Laine (Palhaça Tom-Tom), Ana Danielly Tavares (Palhaça Batola), Lilian Azevedo (Palhaça Perereca), Amanda do Lago (Palhaça Amandioca), Clara (Palhaça Tapioca), Sara (Palhaça Preguicinha).

Alice Araújo (Palhaça Perualda)

Keyla Moreira (Palhaça Perueta)

Artemys Helen (Palhaça Loli)

Jaice Railana (Palhaço Laranjinha)

ELENCO 2: PORTO VELHO E PRESIDENTE MÉDICI (RO)

Lu Silva (Palhaça Mangaba)

Leninha Bastos (Palhaça Caju)

Cecília Oliveira (Palhaça Sardinha)

Gracinha (Palhaço Caxopinha)

Palhaça Meio Quilo

Palhaça Pimentinha

ELENCO 3: RIO BRANCO (AC)

Dani Mirini (Palhaça Cacarecos)

Marilua Azevedo (Palhaça Manguita)

François (Palhaça Coizinha)

Carol Di Deus (Palhaça Cinira)

Diana (Palhaça Filoca)

ELENCO 4: MANAUS (AM)

Selma Bustamante (Palhaça Candura)

Adriana Santos (Palhaça Pipoca)

Ariane Feitoza (Palhaça Cafuxa)

Elisa Neves (Palhaça Mel)

ELENCO 5: PARAUAPEBAS (PA)

Claudenilde Lopes (Palhaça Maciana)

Cleuma Magalhães (Palhaça Pipoca)

Alessandra Nascimento (Palhaça Bolota)

ELENCO 6: ALTER DO CHÃO (PA)

Las Cabaças: Marina Quinan (Palhaça Quinan) e Juliana Balsalobre (Palhaça Bifi)

ELENCO 7: BARCARENA (PA)

Ângela Gomes (Palhaça Lig-Lé)

Lim Costa (Palhaça Vidoca)

ELENCO 8: BELÉM (PA)

Palhaças Trovadoras: Alessandra Nogueira (Palhaça Neguinha), Patrícia Pinheiro (Palhaça Tininha), Rosana Coral (Palhaça Bromélia), Sônia Alão (Palhaça Pirulita), Joyce Baruel (Palhaça Baru do Laço), Romana Melo (Palhaça Estrelita)

Karina Lima (Palhaça Magêta)

Patrícia Zulu (Palhaça Lilica)

APOIO (OFICIAL E EXTRA-OFICIAL): Fernando Chaves, Gizelle Lais, Paulo Rocha, Joca Monteiro, Palhaço Sorriso da Amazônia, Chicão Santos, Maria Rita Costa, Wanderley Lima, Rádio Margarida, Sérgio Lacerda, Nilma Flores, Roberto Flores, Roberta Flores, FUNARTE.