

# MULHERES PALHAÇAS: COMICIDADE, GÊNERO E POLÍTICA COM O GRUPO “AS MARIAS DA GRAÇA”

WOMEN CLOWNS: COMICALNESS, GENDER AND POLITICS WITH “AS MARIAS DA GRAÇA”

## RESUMO

Este artigo aborda o recente crescimento da presença de mulheres na arte da palhaçaria, analisando as relações entre comicidade e política no âmbito de um recorte de gênero. A partir do trabalho – e do discurso – do quarteto carioca de palhaças “As Marias da Graça”, examinamos algumas das disputas de poder e/ou simbólicas envolvidas na afirmação de uma “comicidade feminina”, buscando contemplar questões de identidade, representação e visibilidade que permeiam essa prática cômica.

**Palavras-chave:** Gênero. Palhaças. Comicidade. Mulheres. Política.

## ABSTRACT

This article discusses the recent growth of the presence of women in the art of clowning, analyzing the relations between comicalness and politics within the scope of a gender bias. Based on the work - and the discourse - of the “As Marias da Graça” group of women clowns, we examine some of the power and / or symbolic disputes involved in the affirmation of a “feminine comicalness”, seeking to contemplate issues of identity, representation and visibility that permeate this comic practice.

**Keywords:** Gender. Clowns. Comicalness. Women. Politics.

“Não há mulheres-palhaças, não há mulheres-bufas”. O historiador George Minois é categórico em sua afirmação, defendendo que mulheres e comicidade não combinam: “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” (Minois, 2003: 611).

Um rápido exame da comédia e da palhaçaria brasileira nas últimas décadas deixa evidente o equívoco de Minois. Existe uma cena crescente e pulsante de palhaças, artistas mulheres que se dedicam não apenas à palhaçaria, mas a debater e fomentar a presença e as práticas de mulheres nesse campo, promover festivais próprios e produzir conteúdo sobre palhaçaria feminina. O esforço de articulação dessas mulheres para se afirmarem e visibilizarem enquanto palhaças mostra que a ideia de Minois reverbera em outros tempos e espaços: no picadeiro, no teatro, na construção do gênero feminino, na experiência de mulheres que nada têm a ver

---

**Renata Saavedra**

ELAS Fundo de Investimento Social - Brasil. E-mail: refsaavedra@gmail.com

com a palhaçaria, diversas narrativas corroboram a ideia que há uma oposição entre feminilidade e comicidade – ideia a que essas artistas resistem e que desconstruem de diversas maneiras.

Nesse artigo vamos discutir o recente crescimento da presença de mulheres na arte da palhaçaria, analisando as relações entre comicidade e política no âmbito de um recortado gênero. A partir do trabalho – e do discurso – do quarteto carioca de palhaças “As Marias da Graça”, vamos também analisar algumas das disputas de poder e/ou simbólicas envolvidas na afirmação de uma “comicidade feminina”, buscando contemplar questões de identidade, representação e visibilidade que permeiam essa prática cômica.

## Palhaçaria feminina: debates e desafios

O Almanaque comemorativo dos 21 anos do grupo Off-Sina, composto pelo casal Lilian Moraes e Richard Riguetti, traz o seguinte depoimento do palhaço Treme-Treme: “Já viu a Lilian de palhaça? Ela é a primeira mulher que eu vi de palhaça. Caramba! Uma mulher vestida de palhaça. É muito boa, se transforma, se movimenta muito bem em cena” (Righetti, 2009: 6).

Lilian começou a sua pesquisa sobre comicidade feminina em 1992, e criou assim sua palhaça Currupita. Como dito na publicação da dupla, “é uma das primeiras mulheres que escolheram o ofício de palhaça para tornar evidente a força da comicidade feminina”. “É palhaça de profissão, mas quem a vê não imagina os preconceitos que teve de passar e os tabus que quebrou para assumir a feminilidade no teatro de rua e no circo” (Righetti, 2009: 6).

Assim como Lilian, muitas palhaças que começaram a atuar entre os últimos vinte e trinta anos são tomadas como pioneiras na exploração de uma comicidade feminina. Mesmo nos anos 2000, palhaças ainda enfrentaram a resistência em alguns espaços por serem mulheres. Rhena de Faria, a palhaça Mademoiselle Blanche, escreveu sobre uma conversa representativa desse preconceito com um taxista. “Mas você é muita bonita para ser palhaça!”, ouviu.

Do alto da minha questionável beleza, ri por dentro. Como seria uma palhaça aos olhos daquele homem? Uma mulher bruxulenta talvez, desengonçada e com um nariz muito comprido, ou uma gorda bonachona, daquelas que sacode os peitos quando ri... pois é. Sou palhaça. (Faria, 2006:6)

No belo livro *Elogio da Bobagem*, Alice Viveiros de Castro elenca, individualmente, diversos palhaços brasileiros. Às palhaças, coletivamente, reserva um único espaço. O motivo disso certamente não é qualquer tipo de preconceito da pesquisadora, e sim o fato de que, historicamente, os cômicos reconhecidos e

estabelecidos na cambiante cena artística foram homens – exceto raros casos. Como diz a autora, “diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte que era a associação do personagem com o gênero” (Castro, 2005: 220).

Kátia Kasper também mapeia clowns em sua tese de doutorado e opta pela mesma estrutura: “as palhaças” se reúnem num mesmo tópico do texto. Segundo Kasper,

Existe todo um campo de pesquisa com palhaço que consiste no devir-palhaça de mulheres. Campo quase que sem uma tradição, apesar de encontrarmos, por exemplo, uma palhaça maravilhosa como Gelsomina no filme *La Strada*, de Federico Fellini – que propiciou a Giulietta Masina o prêmio de interpretação feminina no festival de Cannes – abordando uma temática de relacionamento humano. No entanto, no circo, o papel da atuação feminina como palhaça foi pouquíssimo desenvolvido e, quando o foi, costumava tratar-se de mulheres casadas com clowns, ou filhas de clowns. O parentesco com o diretor ou o clown muitas vezes foi responsável por sua entrada no picadeiro. Além disso, as mulheres costumavam trabalhar vestidas de homem, como Yvette Spessardi, do Trio Léonard. (Kasper, 2004:278)

Sobre o exemplo de Gelsomira, Kasper lembra que o próprio Fellini a definiu não como mulher, mas como ser assexuado. Esse argumento se repete: Annie Fratellini, que atuou como palhaça em meados do século XX, também via o clown como uma criatura assexuada. A *clownesse* trabalhava só, como dançarina ou amazona, sem maquiagem branca no rosto. “Não era um clown. Era claramente uma mulher, diz ela. Por outro lado, ser clown era apanágio dos homens, As mulheres, no circo, eram trapezistas, acrobatas ou amazonas” (Kasper, 2004: 279). Foi o marido de Annie, Pierre Etaix, que rompeu essas barreiras e a pôs a atuar do lado dele – como palhaça. Ela entrava em cena com uma túnica coberta por um casaco, para esconder suas formas femininas.

Houve palhaças importantes como Annie Fratellini nessa experimentação de um cômico feito por mulheres. Lulu Crastor, na Inglaterra, Lonny Olchansky, na Alemanha, Atoff de Consoli na França – todas atuantes nas primeiras décadas do século XX. Kasper destaca, no entanto, que a maioria das fontes acerca dessas palhaças é imprecisa. Temos testemunhos como o de Tristan Remy que escreve em 1945, que a *clownesse* é um dos elementos mais graciosos do espetáculo circense, mas sempre foi exceção.

Não se pode dizer que é recente a chegada da mulher ao circo – e aqui abrimos um parêntese: de que “circo” estamos falando? Não nos debruçaremos sobre a história do circo brasileiro aqui, mas é importante ter em mente que a produção circense não se deu sempre da mesma maneira. Ermínia Silva (2008) observa em

suas pesquisas uma espécie de mudança de eixo na produção circense marcada pela chegada das escolas de circo, a partir da década de 1980.

Segundo a historiadora, até então a maioria dos circenses nascia no circo ou agregava-se a ele e a seu nomadismo. “Os saberes do circo eram passados nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos de lona” (Silva, 2008:53). Nos anos 1980 (a Escola Nacional de Circo, por exemplo, no Rio de Janeiro, foi fundada em 1982), as escolas de circo surgem (no Brasil e no mundo) e transformam essa relação de ensino: o perfil do aluno passa a ser de morador da cidade em que a escola está sediada, o que envolve outra dinâmica espaço-cultural e insere a produção numa lógica mais “urbana”. Soma-se a essa mudança o surgimento de projetos sociais que fazem uso das linguagens circenses como ferramenta pedagógica. Estaremos nos referindo nesse trabalho a esse “circo” pós-1980, situado historicamente e geograficamente, produzido nessa lógica urbana.

Ermínia Silva associa a chegada de mulheres à palhaçaria a essa mudança de eixo da produção circense. A “palhaça” ainda não se faz presente no circo “tradicional”, de lona, itinerante – ela surgiria junto com esse novo circense que as escolas de circo formam. Embora haja mulheres cômicas na história das artes circenses, as mesmas são exceções, e muitas vezes entravam em cena como homens, atuando como palhaços. Respeitados pioneirismos excepcionais, a palhaça como figura feminina tem firmado um espaço próprio no picadeiro apenas nas últimas duas ou três décadas.

Não há, entretanto, nem uma palhaça universal, nem uma mulher universal. O mergulho temático proposto aspira à compreensão, dentro da palhaçaria – gênero artístico específico, que pressupõe formas específicas de estruturação de linguagem, argumento, performance –, das possíveis relações que elementos de gênero estabelecem com o contínuo processo de construção de personagens palhaças particulares.

Para isso, é preciso investigar o processo de construção dessas figuras e performances cômicas, buscando o que essas artistas entendem como especificidades de seu humor. Analisando os temas, as formas, os figurinos das palhaças, além das relações – hierarquias, sobreposições, etc – entre seus papéis de mulheres, artistas e palhaças, podemos chegar mais perto de responder quem são essas personagens, o que elas nos dizem e que elementos de gênero compõem seus discursos.

A resistência contra a mulher cômica tem sido cada vez mais “infiltrada” por mulheres que se dedicam à palhaçaria – “infiltrações” iniciadas no Brasil com pioneiras como AdelvaneNéia, Ana Luisa Cardoso e ‘As Marias da Graça’, por exemplo. Uma breve passada de olhos na cena cômica contemporânea deixa claro que experimentações sobre o que seriam “modos femininos” de atuar como palhaça têm se ampliado.

Partindo da constatação de que o repertório clássico do palhaço tem a ver com o universo masculino, várias mulheres que atuam como palhaças têm buscado uma criação de gags e espetáculos

em torno de temáticas femininas, ou de seu universo ( Kasper, 2004: 283).

Em meio a essas novas experimentações há um movimento no sentido de se pensar as possíveis particularidades do que seria uma comicidade feminina, assim como um esforço de mapeamento e articulação por parte de algumas palhaças. Há, por exemplo, festivais voltados especificamente para cômicas mulheres – o pioneiro foi o Festival Internacional de Palhaças de Andorra, que começou em 2001, teve 5 edições bienais e, após um intervalo, retomou as atividades em maio de 2018. O festival de Andorra inspirou outros pelo mundo, como o Clownin Festival de Viena, na Áustria, que teve 5 edições entre 2006 e 2015; o Red Pearl Women Clown Festival, de Helsinque, na Finlândia, que em 2019 chegará à sua 7ª edição; e o Esse Monte de Mulher Palhaça, festival também internacional que o quarteto As Marias da Graça organiza no Rio de Janeiro desde 2005. A 7ª edição do Esse Monte de Mulher Palhaça aconteceu de 27 a 30 de setembro de 2018. No Brasil, outros festivais sucederam o Esse Monte de Mulher Palhaça, como o Encontro de Palhaças de Brasília, que depois passou a se chamar Festival Mulheres do Mundo e se desdobrou em uma série audiovisual que mapeia palhaças no mundo todo; o Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em São Paulo, o Encontro de Palhaças de Chapecó, o Festival de Palhaçaria Feminine Recife e os mais recentes Encontro de Palhaças e Circenses do Vale do Paraíba e Encontro de Palhaças do Amapá, criados em 2018.

Além disso, há também cursos e oficinas para palhaças, como a Escola de Palhaças, em São Paulo, que visa, como descreve a página da iniciativa no Facebook, “oferecer um espaço para a formação e reflexão sobre a presença das mulheres como palhaças e a luta destas para se firmarem no meio artístico”<sup>1</sup>.

Nesse efervescente cenário de produção e reflexão sobre a palhaçaria feminina, como essas artistas encaram suas experimentações? Em que medida o gênero é destacado em sua atuação como elemento estruturante? Como seus “modos femininos” são incorporados à prática cômica? Não há uma resposta unívoca. Assim como não há uma única forma de se experienciar o feminino ou a palhaçaria, não há uma única forma de se experienciar a palhaça.

Pode-se dizer que há uma discordância geral quanto ao papel do gênero feminino no trabalho dessas mulheres. Há mulheres que não julgam importante enfatizá-lo nem abraçam uma comicidade feminina como proposta de trabalho; outras entendem que seu gênero caracteriza e informa sua comicidade, assumindo isso como um projeto político. Nesse bojo estão uma série de grupos de palhaças que se buscam, criam espaços de discussão, organizam os festivais citados acima, etc. Veremos mais a frente o exemplo d’As Marias da Graça, primeiro grupo de palhaças brasileiro, que defendem a comicidade feminina como um gênero cômico específico.

---

<sup>1</sup> Descrição disponível em <https://www.facebook.com/escoladepalhacas/>

Mas essa não é a posição de palhaças como Lili Curcio, do Grupo Seres de Luz Teatro. Em ocasião do Anjos do Picadeiro 6, Lili Curcio entrevistou a palhaça e atriz sueca Gardi Hutter:

Uma coisa que eu acho importante é que palhaço é palhaço, não importa se é mulher ou se é homem [comenta Lili Curcio].

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

Essa ideia de que “palhaço é palhaço, não importa se é homem ou mulher” é corrente entre pessoas que criticam os festivais de comicidade feminina como ferramentas de segregação e discordam da existência de uma comicidade (tipicamente) feminina – o que acaba por gerar alguns debates intensos (e tensos) em círculos mistos, que reúnem homens e mulheres, ou mesmo entre palhaças. Hugo Possolo, palhaço, conta:

Arranjei polêmica com as moçoilas palhaças que ainda acreditam que o arquétipo do palhaço não é absolutamente masculino. Quando tenho razão não é culpa minha, mas torço para estar errado. Quem já viu a Margarita atuar, sabe que estou errado, que fracassei a teoria. (Possolo, 2006:27)

Tratando de modos femininos ou do gênero feminino como estruturante de uma prática artística é preciso ter clareza sobre o caráter dinâmico, histórico e cultural do gênero. “Estritamente falando, não se pode dizer que existam ‘mulheres’”(Kristeva apud Butler, 2008:17). Pensar em termos de gênero nos remete ao clássico artigo de Joan Scott, em que a historiadora norte-americana reconhece que “homem” e “mulher” são “categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas” (Scott, 1990:11).

Mais do que uma interpretação cultural do sexo, o gênero se coloca como um conjunto de construções discursivas que (re)criam relações de poder e mobilizam dimensões políticas subjacentes a papéis sociais ditos masculinos e/ou femininos.

Judith Butler trata das dificuldades de se delimitar o sujeito “mulheres” mesmo no âmbito das lutas políticas feministas:

O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. É significativa a quantidade de material ensaístico que não só questiona a viabilidade do “sujeito” como candidato último à representação, ou mesmo à libertação, como indica que é muito pequena, afinal, a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, a categoria das mulheres (Butler, 2008:18)

A pertinência e a impertinência da categoria “mulheres” reside em seu caráter representacional: “por um lado, a *representação* serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos” (Butler, 2008:18), explica Butler. Por outro lado, “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria de mulheres” (Butler, 2008:18).

Toda categoria representativa é restritiva – e por isso, ela sempre “(re)corta” o sujeito que representa. No entanto, é possível que o sujeito se realize enquanto sujeito político sem lançar mão desse tipo de categoria? “O sujeito” é uma questão crucial para a política – e sua própria construção discursiva navega, principalmente nos feminismos, entre sua legitimação e sua exclusão.

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação. (Butler, 2008:19)

“Seria a construção da categoria das mulheres como sujeito coerente e estável uma regulação e reificação inconsciente das relações de gênero?” (Butler, 2008: 23). Essa reificação acabaria reiterando inintencionalmente relações de dominação e exclusão? Essas questões dialogam diretamente com os/as palhaç@s que discordam da política de afirmação de uma comicidade feminina, por exemplo.

Na busca por elementos “especificamente femininos” que constituíssem um sujeito do feminismo, universal e uno, um grande argumento usado foi a opressão. A afirmação de um patriarcado universal não resiste, entretanto, a uma leitura interseccional da realidade. É preciso buscar “especificidades do feminino” fora da noção binária masculino/feminino – noção em que “a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder. Para minimizar as restrições do discurso representacional, deve-se pensar em identidades sempre no

plural – e ter em mente que as fragmentações no interior de um discurso feminista sugerem limites necessários da política da identidade.

Obviamente, a tarefa política não é recusar a política representacional – como se pudéssemos fazê-lo. As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; conseqüentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação. (Butler, 2008:22)

Além de consistir em um conjunto de construções discursivas, o gênero é também uma série de atos performativos. O gênero não existe enquanto essência, internamente, mas é produzido na superfície dos corpos por meio da repetição de gestos.

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (Butler, 2008: 194).

## **As Marias da Graça: projeto(s) de mulher(es)**

Não é possível – como vimos – encontrar uma maneira única e/ou fixa de ser palhaça e/ou mulher. O que nos cabe é direcionar análises investigativas para agentes situados historicamente e culturalmente – contextualizar discursos para então compreender suas dimensões políticas. Interessa-nos aqui o discurso costurado nas falas e ações do quarteto “As Marias da Graça”, como indicado anteriormente.



As Marias da Graça - Geni Viegas, Karla Abranches, Samantha Anciães e Vera Ribeiro.  
Crédito: Xan. Fonte: Arquivo pessoal do grupo

Formado em 1991, o grupo nasceu a partir de uma oficina de clown com o ator argentino Guillermo Angelelli, na qual surgiram as palhaças Indiana (Karla Concá), Maffalda (Geni Viegas) e Shoyu (Vera Ribeiro), que seguem no grupo até hoje. Elas chegaram à oficina de clown por caminhos diferentes: Vera Ribeiro conta que se interessou pela oficina após ter uma “palhinha” dela no Centro de Demolição: “Lá eu descobri a liberdade de ser ridícula. Quando soube que o Guille ia dar um curso de 15 dias eu não tive dúvidas. Fui para me aprofundar” (Ribeiro, 2011). Geni tinha experiência com teatro de rua com um grupo chamado “Oficina de palhaços” na década de 1980. “Lá havia um interesse em comicidade, mas era superficial o trabalho de palhaço. Foi um momento “embrionário” pra mim”(Viegas, 2011). Geni viu um cartaz da oficina na academia onde praticava sapateado. A oficina foi também divulgada no Centro de Artes de Laranjeiras (CAL), onde Karla estudava: “toda a minha turma falou que eu deveria fazer porque eu era muito engraçada. Nunca imaginei que viraria palhaça e teria um grupo” (Concá, 2011), conta Karla. A última integrante a entrar, Samantha, estudou clown moderno também na CAL e completou “As Marias da Graça” em 2003. Daí se uniram como um grupo de “mulheres que trabalham o riso e escolheram a arte da/o palhaça/o para expressar o cotidiano feminino”<sup>2</sup>.

A opção por um trabalho que expresse o cotidiano feminino se relaciona ao fato de as Marias considerarem suas palhaças não como personagens, mas como clowns pessoais que nascem de uma revelação subjetiva: “[Nossas palhaças] não são personagens. A roupa é um motivo, algo que ele vê como possibilidade de desenvolver

<sup>2</sup> Disponível em <http://www.asmariasdagraca.com.br/>. Acesso em 20 de setembro de 2018.

características da nossa personalidade. Isso é muito importante porque o palhaço não é um personagem (Ribeiro, 2011).

“A palhaça é você ampliada, sou eu mesma. Nós como palhaças somos nós mesmas, só que vistas como cômicas, nas nossas características - cada uma tem uma personalidade” (Concá, 2011). Geni concorda com Karla: “a palhaça amplifica nossas características risíveis. Nossas experiências de vida dão material para a palhaça e a palhaça ajuda a lidarmos com nosso dia a dia, é uma constante troca”(Viegas, 2011). “A palhaça muda de acordo com a gente. Se a gente casa, descasa, tem filho, etc.. Eu me percebo muito mais a partir dela” (Anciães, 2011). Nesse sentido, haveria um *continuamente* a performatividade de gênero das artistas enquanto mulheres e enquanto palhaças: suas palhaças são a exacerbação dos gestos e atos que as mesmas entendem como produtoras de sua identidade feminina.

Karla, por exemplo, se diz uma pessoa “meio mal humorada, sem paciência”,

só que isso como Karla é meio chato às vezes, meio “agressivo” às vezes, só que quando essas características passam a ser feitas pela Indiana (minha palhaça), as pessoas morrem de rir, porque é tão ridículo é tão surreal esse mau humor, essa falta de paciência, que com ela fica ótimo. (Concá, 2011)

Com o tempo, as Marias dizem ter encontrado sua “função social”. Numa parceria com a Fase /SAAP (Serviço de Análise e Assessoria a Projetos), em 2003, elas formaram uma Associação – a Associação de Mulheres Palhaças As Marias da Graça. Vera conta que essa mudança trouxe “duas coisas importantes”: “Uma a consciência do nosso papel e da nossa missão no país, dentro desse universo artístico. Do circo e da palhaça. E outro foi a visão social da nossa instituição enquanto privada sem fins lucrativos” (Ribeiro, 2011).

O enfoque de gênero do trabalho é reforçado então, e as Marias reconhecem desde a ocasião sua missão de estimular “uma mulherada que está aí Brasil afora e pelo mundo também. A gente cria um mercado (com o Festival Esse Monte de Mulher Palhaça) e uma valorização através da nossa trajetória, da nossa parceria com grupos de mulheres. Da nossa consciência do papel que temos”. (Ribeiro, 2011). “Tomamos consciência do papel que realizávamos, de poder ocupar um território predominantemente masculino, falar do nosso universo feminino, das nossas forças/ fragilidades, do nosso próprio ridículo” (Viegas, 2011).

Esse posicionamento gerou incômodos na classe artística, segundo as Marias. “Como a gente se definiu, isso começou a incomodar mais os homens e quem resiste a ideia da mulher palhaça” (Ribeiro, 2011). Elas também afirmaram que o Festival Esse Monte de Mulher Palhaça enfrentou resistências: “A princípio nos recebem, falam que é legal mas não nos apoiam – financeiramente, quero dizer. Não querem ver a marca parceira numa ação que na cabeça deles “exclui” os homens” (Concá, 2011). Da necessidade de encontrar um espaço próprio surge a ênfase numa comicidade especificamente feminina:

Mulheres são diferentes de homens, e no humor também. As gags masculinas são completamente diferentes das gags femininas. Mulheres choram, gritam... As gags masculinas dão tapa na bunda, são mais violentas e não fazem parte do nosso universo. Mulheres têm uma outra lógica sobre a vida, parimos, menstruamos...e os homens não têm nem noção do que é isso, só a gente sente, então é claro que nas nossas palhaças vão falar sobre esse universo com muito mais propriedade que os homens. (Concá, 2011)

“A gente também fala pra caramba! (rs) Temos um cotidiano e uma visão da profissão que sabe que tem que cuidar da mãe, da casa, fazer ioga, trabalhar... tudo tem sua importância” (Ribeiro, 2011)

Geni conta que “o público demorou a incorporar a imagem do feminino da palhaça. Na rua ou em alguns eventos, sempre um adulto apontava para o filho ou filha: ‘vem ver o palhaço!’. Sempre respondíamos: Palhaço, não! Pa-lha-ÇA!!! Não está vendo o meu vestido, minha maquiagem?” (Viegas, 2018)

Visando estimular o universo da comicidade feminina a que se referem, o grupo realiza oficinas e cursos como “Onde eu botei o meu nariz?”, para homens e mulheres, e “Bota a palhaça para fora”, de aperfeiçoamento para palhaças. Além disso, o quarteto tem projetos voltados para mulheres que não atuam na palhaçaria.

Agora mesmo estamos com um trabalho chamado ‘Economia da Comicidade Feminina’, um Ponto de Cultura para mulheres vítimas de violência doméstica. Através da arte da palhaça elas vão descobrir um olhar diferente sobre a vida e sobre elas. A palhaçaria pode ajudá-las a se perceberem e se aceitarem como são, melhorar sua autoestima, ver que errar não tão ruim assim! Porque o riso é transformador. O riso da palhaça, ele é de dentro pra fora. Você se vê nas situações fora do drama e consegue transformar sofrimento em riso. (Ribeiro, 2011)

## **Mulher que erra e que ri (de si): entre a subversão e a reprodução**

As palhaças que compõem as Marias da Graça são mulheres localizadas em termos de raça, sexualidade e classe: brancas, heterossexuais, de classe média. Suas performances põem em cena uma mulher cisgênero que, a partir de uma lógica heteronormativa, lida com questões como padrão de beleza, envelhecimento, casamento, tripla jornada de trabalho, etc.

Desse lugar de fala, reproduzem com suas performances alguns estereótipos de gênero: a mulher como aquela que grita, que fala pra caramba, que quer casar ou é casada com um homem, que vai à manicure, que usa vestido.

A primeira cena de um de seus principais espetáculos, “Zabelinha”, é muito ilustrativa nesse sentido: todas chegam com um figurino quase todo cor de rosa –

roupas, meias, acessórios. Shoyu usa uma armação de saia (mas por cima da roupa), Iracema tem bobes presos na manga do blazer. Apresentam-se da seguinte maneira: “Indiana da Silva, brasileira, casada e esgotada. Mas ótima”. “Oi, meu nome é Iracema. E pra mim, é melhor uma bunda grande e caída do que uma pequena e murcha”. Em determinado momento a palhaça Maffalda comenta que “homem bom é homem morto, porque a gente sabe onde ele está”.

Signos do mesmo campo semântico permeiam outros espetáculos como o “Tem areia no maiô”, que mostra uma ida das Marias à praia, e o “Pra frente Marias” – uma partida de futebol sem texto, em que as palavras aparecem como legendas em placas (que remetem às placas de substituição de jogadores). Logo de início, Iracema torna público em sua placa: “Amamentando”. A placa de Indiana, mostrada em seguida, traz os dizeres: “Fiz a unha ontem”.

Entretanto, ao se colocarem como as protagonistas dessa cena – e desse público –, elas deixam de ser aquelas de quem se ri, e passam a ser aquelas com quem se ri. Se Minois e tantos outros acreditavam que só a mulher sem feminilidade pode fazer rir, as Marias da Graça usam de ironia e parodiam modelos de feminilidade para, enquanto mulheres, rirem de si, de suas questões cotidianas.

Os filósofos mostram a ligação não só entre riso e alegria, autonomia e soberania, mas também entre riso e controle social, exclusão e agressividade, entre o riso e a dor, o riso e a morte. O riso seria, segundo Aristóteles, o que melhor caracterizaria a condição humana. Quem já observou o desafio intelectual e emocional que é para uma criança entre 2 e 3 anos tentar entender os vários registros possíveis do riso, como a diferença crucial entre “rir de” e “rir com”, além das sutis gradações existentes entre estes dois polos, não duvidará da sua complexidade. (Lagrou, 2006: 59)

A mulher velha, feia, sem feminilidade, de quem se ri, é um corpo desviante que se busca controlar através do riso. Quando uma mulher usa de elementos performativos e signos corpóreos para abordar esses temas e apresentá-los como matériarisível, ela está subvertendo o riso como instrumento de controle social. Em sentido similar, ao mesmo tempo em que o quarteto reproduz um modelo feminino heteronormativo – de esposa, mãe, multitarefa –, elas também desconstroem esse mesmo modelo ao afirmar um feminino que não se estigmatiza pelo erro: a palhaça é a mulher que erra, que fracassa.

Não se trata de medir o quanto a comicidade feminina apresentada e difundida pelas Marias da Graça contempla ou não a totalidade de um “feminino absoluto”, de verificar se ele corresponde às ‘mulheres’ enquanto entidade abstrata e generalizada, mas de observar esse projeto específico de mulher construído no processo político. E, ainda, de observar que, com sua atuação, elas buscam organizar e fomentar a participação de mulheres nesse nicho profissional, articulando um campo de produção artístico-cultural.

O discurso das Marias, apresentado brevemente nesse texto, é um pequeno pedaço de um campo de atuação maior e múltiplo que tem crescido e afirmado/debatido seus contornos e especificidades. Há muito a ser explorado nos trabalhos e propostas das muitas novas palhaças que têm construído suas comichidades, muitas vozes a serem ouvidas, muitos risos a serem interpretados (e a serem ridos).

Se devir-palhaça passa pelo devir-mulher da atriz, provavelmente não se limita a ele. A palhaça, o palhaço, em nossa perspectiva, atravessam os gêneros, atravessam os sexos, para extrapolá-los. Convocam forças animais, forças cósmicas. Palhaça ou palhaço, eles sempre estão em relação - com o público, com objetos, com partes de seus corpos, com uma ou mais parceiras ou parceiros. Por outro lado, há muito a ser explorado nos modos das mulheres atuarem como palhaças, como clown, nas variações de pontos de vista a respeito do mundo, das relações afetivas, entre homens e mulheres, entre mulheres, das relações com as exigências mundanas, os desajustes, os padrões, as dificuldades. Investigações que contribuem para a ampliação das várias possibilidades de se trabalhar como palhaça, abrindo também outros mundos. (Kasper, 2004: 301-302)

## Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. (2008). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CASTRO, Alice Viveiros de. (2005). *Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos.

FARIA, Rhena de. (2006). "Palhaça, sim senhor!". *Revista A Chuteira*, nº2, ano I, p.6.

KASPER, Kátia Maria. (2004). *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP.

LAGROU, Els. (2006). "Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa". *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v.49, nº1, pp.55-90.

MINOIS, Georges. (2003). *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP.

POSSOLO, Hugo. (2006). "Palhaços, eu vi". *Revista Anjos do Picadeiro* nº5, Rio de Janeiro, pp.26-29.

RIGHETTI, Richard. (2009). OFF-SINA. *Almanaque OFF-SINA 21 anos*. Disponível em <http://www.circonteudo.com.br/v1/images/stories/off-sina/off-sinaespecial.pdf>.

SCOTT, Joan. (1990) “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul./dez.

SILVA, Ermínia. (2008). “O circo sempre esteve na moda. A contemporaneidade da teatralidade circense”. In: LINS, Daniel; FURTADO, Beatriz (org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. Fortaleza: Editora Hedra.

### **Sites**

AS MARIAS DA GRAÇA (2018). Disponível em <http://www.asmariasdagraca.com.br/>. Acesso em 20 de setembro de 2018.

ESCOLA DE PALHAÇAS (2018). Disponível em <https://www.facebook.com/escoladepalhacas/>. Acesso em 20 de setembro de 2018.

ESSE MONTE DE MULHER PALHAÇA (2018). Disponível em <https://www.facebook.com/essemontedemulherpalhaca/>. Acesso em 20 de setembro de 2018.

Recebido: 27.06.2018

Aceito: 08.10.2018