

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O MUNDO

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



SANTOS, Sarah Monteath dos; SILVA, Erminia. A década de 1970 e as possibilidades de construções, atuações e protagonizações femininas na palhaçaria. São Paulo: Universidade Estadual Paulista: “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP; bolsista Capes, mestrado; orientadora: Prf^a.Dr^a.Erminia Silva.

RESUMO:

A importância da presença e atuação feminina nas histórias do circo pode ser identificada nas diversas construções de memórias do público e nas diferentes formas de organização do trabalho circense. No entanto, em relação às várias construções da palhaçaria, percebeu-se que este era um campo de atuação masculina, sendo rara, durante muito tempo, a presença e atuação feminina nesta dramaturgia, que passaram a ser visualizadas em decorrência das transformações no modo de organização do trabalho do circo itinerante de lona (chamado de “tradicional”), diminuição destes espaços de produção circense, fixação dos itinerantes nas cidades, entre várias outras razões, que resultou em processos distintos de produção da linguagem circense, entre as quais, o que se considera um dos mais importantes: o surgimento das escolas de circo no Brasil e no mundo a partir da década de 1970. A partir destas instituições, foi possível visualizar as construções do feminino do palhaço. Dos dados obtidos através de algumas referências bibliográficas e orais, percebeu-se ainda, o diálogo entre esta presença e atuação feminina na palhaçaria e as diversas conquistas femininas adquiridas em outros campos da sociedade a partir do século XX.

Palavra-chave: construções de memórias, palhaçaria feminina, escolas de circo.

RÉSUMÉ

On peut observer l'importance des femmes et de leurs rôles aux histoires du cirque chez les souvenirs du public et dans l'organisation du travail aux milieu circassien. Toutefois, en ce qui concerne les différents souvenirs de la clownerie, on s'est rendu compte qu'il s'agissait d'un domaine masculine, et la présence des des femmes aux différents moments des productions du clown a été rare. Les femmes qui jouent le clown est une des consequences de la fixation des cirques chez les villes et de la naissance des écoles circassienne au Brésil et au monde, depuis 1970, où on trouve plusieurs des femmes qui jouent le rôle des clowns. Les données obtenus par des livres et des entretiens, montrent qu'il y a eu un dialogue entre la présence féminine chez la clownerie et les conquêtes féminins obtenus chez les divers champs de la société chez le siècle XX.

Mots clés: souvenirs, clownerie féminin, écoles de cirque.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O MUNDO

VII Reunião Científica da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



Através das várias fontes pesquisadas, nas diferentes formas de organização do trabalho circense e em algumas das construções de memórias do público, percebe-se a importância da presença e atuação feminina no ambiente circense.

No que se refere ao modo de organização do chamado circo-família¹, identificou-se a expressividade das atuações e presenças dos artistas em geral, incluindo-se mulheres, homens e crianças nos processos de socialização/formação/aprendizagem nas produções dos espetáculos e de suas histórias, nos distintos períodos e lugares onde a arte circense se constituiu.

Em relação à atuação feminina em particular, apesar de suas importâncias neste ambiente, as circenses viviam relações paradoxais em suas existências, pois, apesar de seus diferentes modos de viver, se comparadas às moças da cidade, estas artistas não eram totalmente livres das rígidas exigências da moral, dos costumes e da legislação sobre seus comportamentos para dentro do “mundo do circo”, assim como de suas obrigações para com a família.

Destaca-se que muitas das características e exigências de comportamento feminino que eram estabelecidas para as “moças de boa família” ou de “fora da lona”, também estavam presentes no cotidiano das mulheres circenses como elementos da constituição da produção do espetáculo, incluindo-se, em alguns momentos, as funções de matriarcas.

Apesar das múltiplas atuações femininas nos espetáculos e no cotidiano circense como um todo, várias vezes estas artistas eram consideradas por algumas das construções de memória “apenas sedutoras, desavergonhadas e conquistadoras”, não raro, a questão de mulher trabalhadora e integrante de um coletivo familiar era desconhecida ou ignorada pelo público (SILVA, 2009, pp.143-149).

Por conta destas diversas construções, os circenses em geral e as mulheres em particular, procuravam portar-se de forma a evitar exposições e conflitos dos artistas com as cidades e locais por onde passavam.

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

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

- Mas, dona Armandine, o povo gosta!

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

¹. Entende-se a pluralidade de circos existentes e por isso escolheu-se trabalhar com o conceito de circo-família apontado pela prof^a.Dr^a.Erminia Silva, em seu trabalho intitulado: SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Erminia, Silva, Luis Alberto de ABREU. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, devido ao modo específico de organização do trabalho circense apresentado por este conceito.



Apesar dos inúmeros exemplos e relatos sobre as mulheres desempenharem diversas funções nos espetáculos circenses: matriarcas, acrobatas, cômicas, domadoras, Globo da Morte², entre outros, no circo-família, o campo da palhaçaria permaneceria, durante muito tempo, predominantemente masculino.

O que não impediu algumas mulheres de atuarem nos espetáculos como *clown*, se apresentando, inclusive em alguns circos, em geral estrangeiros, no final do século XIX e início do XX. Dentre estas: Amelia Butler, no *Nixons's Great American Circus*, em 1858 (EUA); e Evetta, acrobata, chamada Josephine Matthews, que trabalhou no *Barnum and Bailey Circus*, em 1895 (EUA), sendo anunciada por este “como a única mulher *clown*”³.

Em relação às diversas construções e atuações femininas na palhaçaria no Brasil, segundo o artista circense brasileiro **Hud Rocha**⁴, esta presença feminina não era incluída nos processos de construções do espetáculo: “Era só homem. Palhaço era só homem. Mulher fazer palhaço? De jeito nenhum! Como tudo naquela época era um preconceito contra a mulher”.

Assim, algumas das atuações femininas na palhaçaria brasileira que foram identificadas nos processos de construções dos espetáculos circenses, se referiam, por um lado, às participações como escadas, *clownettes* e/ou *partners*, fazendo dupla para o palhaço (CASTRO, 2005, p.220), (RUSSO *apud.* JUNQUEIRA, p. 48) e, por outro, à atuação destas sob a maquiagem e os figurinos do palhaço, mantendo-o como um personagem mítico e assexuado (FRATELLINI, *apud.* SILVA, 2002, p. 68)⁵.

A artista **Guaraciaba**⁶ aponta em seu relato, para uma resistência de seu pai em trabalhar com mulher na palhaçaria. Segundo ela, seu pai falava que se sentia mal de fazer/ trabalhar com mulher, porque achava que as piadas, as entradas cômicas que levava não ficavam boas de fazer com mulher. No entanto, pode-se entender esta possibilidade da atuação feminina na palhaçaria no ambiente do circo-família a partir dos diversos processos de socialização/formação/aprendizagem apresentados nos estudos de Erminia Silva, e corroborados por alguns depoimentos de artistas circenses, como é possível visualizar, nas palavras de Guaraciaba a seguir, na qual relata que a sua avó a ensinava a atuar em diversos campos do espetáculo, inclusive, na palhaçaria. Em outro momento, a partir de um evento realizado pelo Centro de

².Relato oral de Erminia Silva sobre seu pai Barry Charles Silva e sua tia Raquel Silva Temperani.

³.Fonte:<http://www.etsy.com/listing/70700340/vintage-circus-poster-evetta-the-only?ref=market>. Pesquisa realizada em 10.07.2013.

⁴. Entrevista concedida por ROCHA, Hud. [Fev.2013]. Entrevistador: Sarah Monteath dos Santos. Votorantim, São Paulo, 2013. arquivo. mp3.

⁵. Mon père affirmait qu'il n'y avait pas de femmes clowns. Il ajoutait que l'on ne pouvait pas être clown à 20 ans, par exemple. Il fallait avoir acquis une certaine expérience. C'est vrai qu'il n'est pas gêné de se montrer tendre, et cela apporte une autre dimension. Ce qui est important, c'est de ne pas donner l'impression d'être une femme, comme pour un homme de ne pas donner l'impression d'être un homme, afin de rester ce personnage mythique, hors du temps. Tradução livre da autora.

⁶.Entrevista concedida por Melhorne, Guaraciaba Cavalcanti. [Fev.2013]. Entrevistador: Sarah Monteath dos Santos. Votorantim, São Paulo, 2013. arquivo. mp3.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O MUNDO

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



Memória do Circo, que objetivava homenagear as mulheres circenses, o relato de uma artista que afirmou ter ensinado seus maridos a serem palhaços, apontando para o fato de que as mulheres nos circos-família eram formadas e ensinavam seus homens, parentes e filhos a arte da palhaçaria⁷.

Eu tinha seis anos quando estreei no picadeiro como palhaça! Eu fazia com uma amiguinha que era dupla: Guiomar e Cocada. Eu era a Cocada e ela chamava Guiomar mesmo. A gente fazia todas as reprises que uma criança podia fazer: “a mentira maior”, (...) Depois eu comecei a fazer palhaça com outra amiga que tinha no circo. Minha avó era quem ensaiava todas as crianças, acrobacia também. Eu fazia palhaço e entrava na acrobacia: ela [Guiomar] fazia os truques direitos e eu fazia os truques atrapalhados. Foi aí que eu comecei.

Em relação aos processos de construção feminina na palhaçaria, esta atuação começa a ser gestada e, posteriormente, passa a ter uma visibilidade, em decorrência de diversos fatores sociais do século XX, dentre eles: as mudanças sociais, políticas e culturais, assim como os novos papéis femininos na sociedade, a interrupção das atividades itinerantes dos circenses entre outras mudanças demandadas no período. Nestes contextos, surgem os processos de criação das escolas de circo “fora da lona, voltadas ao ensino das artes circenses no Brasil, a partir da década de 1970. Segundo **Roger Avanzi**⁸, muitos artistas circenses ficaram desempregados no período e desejavam passar suas artes e saberes ao público fora da lona.

A primeira escola a se ter notícia, a Academia Piolin de Artes Circenses (1978), funcionou cerca de três anos na cidade de São Paulo e foi fechada por falta de incentivo financeiro (COLMAN, 1981). Posteriormente, surgiram a Escola Nacional de Circo (1982), no Rio de Janeiro (SILVA, 2009, p.288-289) e o Circo Escola Picadeiro (1984), em São Paulo (LEITE, 2012, p.15).

A abertura deste saber ao público em geral permitiu a retomada de várias linguagens presentes nos processos de aprendizagem dos circenses até a década de 1950: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança, que muitas vezes eram somados à necessidade de se aprender a montar e a desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista etc. Destaca-se, ainda, que durante os processos de amadurecimento das metodologias e do ensino destas artes e saberes, alguns dos circenses não concordaram com esta democratização de suas artes e saberes ao público fora da lona, em geral e em particular em relação ao ensino da palhaçaria.

Dentre os vários motivos que podem justificar esta resistência dos artistas às escolas de circo, destaca-se o fato de que alguns ignoravam esta possibilidade de se transmitir suas artes e saberes em geral e da palhaçaria em particular, aos de “fora da lona”, como afirma **Rocha**: “Acho que foi em [19]75, 76, por aí. Uma escola. Mas ninguém foi lá não, viu? Quem estava em São Paulo mesmo é que ia. De circo não. A gente até desprezava: “Que escola? A

⁷. Devido à ausência de autorização para a divulgação deste depoimento, o nome da artista será mantido em sigilo.

⁸.Entrevista concedida por AVANZI, Roger. Entrevistador: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, janeiro de 2013.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O MUNDO

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



gente aprende aqui mesmo”. José Wilson Leite que foi um dos diretores do Circo Escola Picadeiro afirma que enfrentou alguns problemas, inclusive com sua família, que achava não ser possível ensinar as artes e saberes circenses para quem não é do meio e, acrescenta, que, para os tradicionais, “palhaço é de nascença” (LEITE, 2012, p.15).

Apesar desta resistência dos chamados tradicionais às Escolas de Circo, foi a partir destas instituições que as mudanças no modo de organização do trabalho e nos processos de formação e transmissão de saberes passaram a se tornar cada vez mais especializados, além de perpetuarem a divulgação das artes e saberes circenses, estas instituições abarcaram, ainda, o diálogo entre algumas das diversas conquistas femininas adquiridas em outros campos da sociedade.

Em relação ao ensino da palhaçaria em geral e feminina em particular, percebe-se, ainda, que o acesso do público “fora da lona” a estes estabelecimentos e saberes permitiu que cada um, independente de gênero, idade, cor e classe social, se inserisse e se colocasse nos números e atuações que desejavam, como afirmou **Regina Helena Lopes**⁹: “Não acho que é feminismo. É uma coisa bem natural mesmo (...) as mulheres entraram e se colocaram, cada uma no que queria” e, dentre estas inúmeras criações e atuações, cada vez mais especializadas, destaca-se que foi a partir das escolas de circo, que as construções do feminino do palhaço começam a se consolidar e ganhar destaque no campo desta arte.

Referências

- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Veronica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: CÓDEX, 2004.
- CADERNO MÁSCARAS- órgão oficial da APAC. Nova fase. N. 37. Fev. 1981. Editor: Francisco Colman.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da Graça ao Riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina*. Dissertação (Mestrado) defendida no departamento de Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro. Orientador: Paulo Merísio, 2012.
- LEITE, José Wilson. “La Mínima”, in. *La Mínima em cena: Registro de Repertório de 1997 a 2012*. São Paulo: SESI-SP editora, 2012.
- SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Erminia, Silva, Luis Alberto de ABREU. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- SILVA, Guy. *Le Cirque dans tous ses éclats*. Paris: Le Castor Astral, 2000.
- Site: <http://www.etsy.com/listing/70700340/vintage-circus-poster-evetta-the-only>

⁹.Entrevista concedida por LOPES, Regina Helena [Jun.2013]. Entrevistadora: Sarah Monteath dos Santos. São Paulo, 2012. Arquivo. mp3.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



[?ref=market](#). Pesquisa realizada em 10.07.2013.

Entrevistas Realizadas

Roger Avanzi. São Paulo, Janeiro de 2013.

Hud da Rocha Camargo e Guaraciaba Malhone Cavalcanti. Votorantim, São Paulo, Fevereiro de 2013.

Regina Helena Lopes. São Paulo, Junho de 2013.