

**“PALHAÇARIA FEMININA: TRAJETÓRIA DE INVESTIGAÇÃO E CONSTRUÇÃO  
DRAMATÚRGICA DE ESPETÁCULOS DIRIGIDOS POR KARLA CONCÁ.**

Ana Cristina Valente Borges<sup>1</sup>  
Karla Abranches Cordeiro<sup>2</sup>

**Resumo:** A presença da mulher na palhaçaria no Brasil é marcada pelo grupo “As Marias da Graça” e, mais recentemente, pelo trabalho de mentoria, incentivo e direção de mulheres realizado por uma das integrantes do grupo. O artigo analisa trabalhos de palhaçaria feminina que se consolidaram em espetáculos e o papel libertador e empoderador que a consciência de si, por meio do riso, representou para as mulheres envolvidas. Ao explorar as fragilidades pessoais observa-se uma dramaturgia única para cada mulher palhaça. O trabalho reflete sobre a construção do humor no universo feminino, sua performance e os caminhos percorridos em cada caso para encontrar o ridículo de cada uma e a universalidade desse ridículo frente à situação feminina e humana. Alinha-se ao debate proposto por esse simpósio na discussão do protagonismo e da elaboração dramatúrgica a partir de uma perspectiva individual, não hegemônica, que se utiliza de referências técnicas da comicidade e da palhaçaria tradicionais, mas que propõe um olhar criativo, reflexivo, pessoal e ao mesmo tempo universal por colocar luz em questões que embora de forma mais ou menos intensas se refletem e se reproduzem na vida de todas as mulheres.

**Palavras-chave:** mulher, palhaçaria, empoderamento, riso, liberdade

***Breve histórico da mulher na palhaçaria.***

Até os anos 90 era rara a presença de mulheres no universo da palhaçaria. No ambiente circense sua atuação era limitada a números de acrobacia tais como o trapézio, equilíbrio em cavalos ou o contorcionismo que reforçavam os traços de beleza, feminilidade, graça, leveza e perfeição conferidos à mulher. A incidência de mulheres em papéis cômicos circenses, quando observada, têm natureza secundária quando parte do enredo ou estas estão travestidas de homens com o gênero do palhaço mantido em sigilo para o público.

O registro de mulheres palhaças começa na segunda metade do século XIX, nos Estados Unidos, com Amelia Butler/1858 e Josephine Matthews/1895 (Santos, 2014) e na virada dos séculos XIX e XX na cena europeia (Remy, 2002).

No Brasil tem-se o mesmo relato: as primeiras mulheres palhaças tinham papéis secundários, se travestiram e registros oficiais de época são praticamente inexistentes. Santos (2014) identificou no circo-teatro a atuação como comediante de Guaraciaba Malhone na dupla ‘Cocada e Guiomar’ e o documentário ‘Minha Avó era Palhaço’ (Gabriel e Minehira, 2016) conta a

---

<sup>1</sup>Bacharelada em Atuação Cênica pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Rio de Janeiro, Brasil. Doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Mestre em Administração Pública pela FGV/EBAPE, Rio de Janeiro, Brasil. Atriz e Palhaça. Diretora da Sementeira de Artes.

<sup>2</sup> Fundadora do Grupo “As Marias da Graça”, grupo responsável pelo Festival de Palhaçaria Feminina “Esse Monte de Mulher Palhaça”, e idealizadora do projeto Síndrome de Clown - Rio de Janeiro, Brasil. Atriz, Palhaça, Diretora e formadora de palhaças e palhaços.

história de Maria Elisa Alves dos Reis, a primeira mulher negra a atuar como palhaço no Brasil: o Palhaço Xamego. Silva e Melo Filho (2014) citam Alvina Campos, Palhaça Corrupta, que atuou com o marido no Circo Treme-Treme entre 1940 e 1960.

Cezard (2009) questiona e procura desvendar as estruturas de construção social que fundamentam as caracterizações dadas a uma palhaça nos tempos atuais e fatores que impedem que mulheres sejam relacionadas, de imediato e no senso comum da sociedade, à palhaçaria e ao conceito arquetípico do palhaço. Há explicações na literatura mitológica (Hyde, 2017) sociológica (Remy, 2002; Junqueira, 2012; e Santos, 2014) e nos estudos feministas (Cezard, 2009) que abordam a influência da sociedade patriarcal e o preconceito vigentes como fatores determinantes desta exclusão. Remy (2002) chega a afirmar que as mulheres não possuem preparo para esse ofício:

“Parece claro que a palhaça tem a medida das dificuldades de um papel para o qual ela não está preparada. O ofício do palhaço exige numerosos conhecimentos profissionais. Seu aprendizado é longo e ingrato. (...). As atrizes, que têm uma melhor compreensão da vida, poderiam interpretá-lo. As artistas de circo que crescem em um ambiente fechado são pouco preparadas para esse fazer. (...). As mulheres se revelam, no circo e nas reprises, ótimas cômicas quando escondidas nas roupas ridículas dos augustos e sob maquiagens que disfarçam a feminilidade.” (REMY, 2002. Pag. 438-439).

A entrada da mulher na palhaçaria acontece a partir nos anos 80/90 do século XX. No campo político, cultural, econômico e social, a partir de meados dos anos 60, as mulheres protagonizam movimentos feministas que impulsionam mudanças estruturais no seu papel social, permitindo-lhes aspirar e conquistar lugares até então reservados exclusivamente aos homens na sociedade. Na cena circense observa-se o surgimento das primeiras escolas de circo ocidentais abertas ao público – o que rompe com a até então vigente tradição de transmissão de saberes exclusivamente no universo familiar do circo<sup>3</sup> - e da proliferação de cursos e oficinas direcionados exclusivamente à palhaçaria<sup>4</sup>. Nesse sentido faz-se necessário o registro de três iniciativas direcionadas para a formação de palhaços e palhaças, com visão de médio prazo: ESLIPA (Escola

---

<sup>3</sup> As primeiras escolas de circo surgem, segundo Santos (2014) na Rússia, com a nacionalização do circo que após a revolução de 1917 deixa de ser privado. A partir dos anos 60/70 o modelo é implementado: nos Estados Unidos em 1968 (Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College); na França em 1974 (École Nationale du Cirque, por Annie Fratellini); e no Brasil a partir de 1978 (Academia Piolin de Artes Circenses em São Paulo/1978 e a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro/ 1982; Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador/1985)

<sup>4</sup> É interessante notar que a palhaçaria é mais difundida em oficinas que nas escolas de circo propriamente ditas. Das escolas de circo existentes no Rio de Janeiro nenhuma inclui a palhaçaria em sua grade curricular oficial. As habilidades ensinadas estão relacionadas a malabarismos, trapézios, saltos, equilíbrio individual e coletivo, e acrobacias. Foram consultadas: Escola Nacional de Circo, Circo Crescer e Viver, Cia Up Leon.

Livre de Palhaços, no Rio de Janeiro)<sup>5</sup>, Escola de Palhaços do Circo Dona Bilica (Florianópolis, SC)<sup>6</sup> e a Escola de Palhaças lançada esse ano em São Paulo<sup>7</sup>.

Se na Europa Gardi Hutter, atriz suíça, destaca-se como pioneira na adoção do que hoje se convencionou chamar palhaçaria feminina, no Brasil, destaca-se o grupo ‘As Marias da Graça’ que surge no início da década de 1990. Em carreira solo, no mesmo período, surgem várias iniciativas no cenário nacional, dentre elas: Advane Néia, Cida Almeida, Val de Carvalho, Silvia Leblon e Shirley Brito.

### *A dramaturgia na palhaçaria feminina*

A presença da mulher na palhaçaria como propositora de dramaturgia a partir de questões femininas, é um fenômeno também recente, que acompanha a trajetória anteriormente descrita. Junqueira (2012) destaca que mesmo com o início da atuação de mulheres como palhaças não há registros de textos ou esquetes tradicionais escritos para mulheres, seja na Europa seja no Brasil (Remy, 2016; Bolognesi, 2003).

Gardi Hutter foi quem primeiro cruzou essa fronteira, propondo um novo lugar para a dramaturgia da mulher palhaça. Em entrevista a Michelle Silveira da Silva (2014) Hutter relata sua experiência:

“Eu me aborreci com o teatro e o teatro não se interessou por mim. O imaginário para a mulher no teatro é muito pequeno, voltado para a estética, a sensualidade, enquanto para os homens há muita variedade, grandes, pequenos, gordos, magros, tem muita variedade estética, enquanto para a mulher é bem menor. (...). Porque quando existe texto para as mulheres jovens nas peças sempre falam de questões de amor, sempre amam muito mais e depois morrem. Como se além do amor o que lhes resta é apenas a morte. São obras belas, interessantes, de grande tradição histórica, mas eu sentia que não correspondia mais a minha realidade. Então depois de um ano, concluí que eu devia escrever meus próprios textos, meus próprios personagens. E neste período tomei a decisão mais longa que era criar a minha palhaça.” (SILVA, 2014, Pag. 78-79).

Dentre os temas abordados por Hutter em seus espetáculos estão as profissões tradicionalmente femininas como costureira, lavadeira e cozinheira e ela faz uma crítica à tendência inicial das mulheres palhaças se fixarem em questões românticas como o casamento, o amor, a perda de um relacionamento, temas que, segundo ela, já deveriam estar superados por reforçar uma expectativa social que pesa sobre as mulheres.

---

<sup>5</sup> Iniciativa do Grupo Off-Sina

<sup>6</sup> Iniciativa de Pepe Nunez, palhaço espanhol radicado no Brasil, e sua esposa, Wanderleia Will, Dona Bilica.

<sup>7</sup> Iniciativa de Andrea Macera, Palhaça Mafalda Mafalda, dedicada exclusivamente à formação de mulheres palhaças.

No Brasil, as mulheres palhaças também começam a desenvolver suas propostas. ‘As Marias da Graça’ seguem esse caminho com o primeiro espetáculo do grupo: ‘Tem Areia no maiô’. Resultado de criação coletiva, o tema surge do impulso em ter algo que fuja ao tradicionalmente constituído e se aproxime de alguma forma do universo feminino. As demais produções do grupo seguem a mesma lógica<sup>8</sup>. Frente ao desejo de encenar uma farsa de picadeiro, e na ausência de um texto desse estilo que tivesse dramaturgia para mulheres, o grupo mobiliza Laudi Martelli e Vic Militello<sup>9</sup> que, respectivamente, escreve e dirige “O Bicho vai Pegar”<sup>10</sup>

A ruptura com esquetes clássicas e a busca por uma dramaturgia própria na palhaçaria encontra impulsão inicial na formação artística oferecida por Jacques Lecoq (2010) que, em 1960, começa a incluir o clown como etapa do processo pedagógico já com esse olhar

“A pesquisa do clown próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo. Diferentemente da Commedia dell’Arte, o ator não tem de entrar num personagem preestabelecido (como o Arlequim ou o Pantaleone). Deve descobrir nele mesmo a parte clown que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu clown aparecerá com força. “ (LECOQ, 2010. Pag. 214).

Lecoq (2010) ressalta como fundamento do jogo do palhaço a verdade, a exposição de suas fraquezas e vulnerabilidades sem interpretar ou representar um papel pré-determinado. O palhaço, para ser bem-sucedido como tal, expõe sua inocência e a construção psicológica do seu fracasso.

Para Achcar (2016) o palhaço (ou palhaça) é uma criação da pessoa a partir de sua opinião sobre o mundo

“...é o seu olhar sobre o funcionamento das coisas pela perspectiva da curiosidade, como se fosse pela primeira vez. Ele descobre o erro, o desajuste, o fracasso. Não há um ridículo instituído, ele é resultado da inadequação entre o que se deseja ser e o que se é. Não há um personagem inventado, mas uma espécie de projeção pessoal de algo que está invisível e que é revelado no exercício do cômico. “ (ACHCAR, 2016. Pag. 21).

É nesse cenário de profunda mutação, de mudança no papel social exercido pelas mulheres, que a dramaturgia elaborada e proposta por palhaças desponta. Agora como protagonistas, não mais como assistentes de palco, deixam para traz a atitude passiva e se apropriam do enredo e dos questionamentos que querem propor assumindo o ridículo pessoal que as acompanha.

Junqueira (2012) resume essa mudança de maneira assertiva

“A imagem de um ser frágil e necessitado de proteção, sob o domínio dos sentimentos, atuando na intimidade e preso aos cuidados com a prole ganha outros contornos. A mulher talvez ainda não saiba o que quer, mas certamente está buscando um novo discurso e novas

<sup>8</sup> Tem Areia no Maiô (1992), Prá Frente Marias (1998), Zabelinha (2007), Comédias do Coração (2010), Duas Palhaças (2011) e Um Musical de Palhaças (2016).

<sup>9</sup> Artistas de tradição familiar circense, profundas conhecedoras da dinâmica e estrutura dramaturgica das farsas.

<sup>10</sup> Autêntica farsa inspirada em “A menina virou” e escrita especialmente para o grupo ‘As Marias da Graça’ (2004).

regras, não quer mais ser definida pelo homem. É preciso descobrir qual é, então esse novo discurso, definido por esse novo sujeito, para que seja possível descobrir se existe algo de específico, de genuinamente diferente, na maneira de enxergar o mundo e, conseqüentemente, na maneira de provocar o riso. “ (JUNQUEIRA, 2012. Pág. 37)

A estratégia no processo de pesquisa e construção dessa nova dramaturgia de palhaçaria feminina, adotada pela diretora Karla Concá, é o que apresentaremos a seguir.

### *A pesquisa dramaturgica sob a ótica de Karla Concá*

Karla Concá é o nome artístico de Karla Abranches Cordeiro, fundadora e integrante do grupo de palhaçaria feminina ‘As Marias da Graça’, já mencionado, coautora desse trabalho. Desde 2012 Concá se dedica a transmitir conhecimentos técnicos inerentes à palhaçaria além de orientar e incentivar a pesquisa de mulheres que se interessam pela descoberta da graça existente em suas vidas e a estruturação de dramaturgias autorais.

Com o lema "sua graça está na sua desgraça" o trabalho se propõe a identificar e aprofundar, em cada mulher a sua palhaça. O ponto inicial de pesquisa é a criança de cada uma e, nessa perspectiva, Concá orienta a buscar no álbum de família a foto que cada uma mais gosta, tirada em algum momento especial da infância e observá-la: reparar nos olhos, no sorriso e na pose. A palhaça estará lá.

Em seguida, o trabalho se direciona a pesquisar alguma particularidade da vida da mulher, a descoberta de algum aspecto de vida que lhe seja difícil, doloroso, restritivo: uma frustração, uma incompreensão, uma limitação, uma obsessão e em seguida a proposição de um novo olhar, de uma desconstrução e reconstrução sob a égide do humor para a situação proposta. Ou seja, é a identificação de algo que se caracterize como seu próprio ridículo e a capacidade de rir de si mesma, de se aceitar e amar-se como se é, que define o trabalho. Essa etapa marcada por longas conversas entre a diretora e a mulher tem o objetivo de compreender a história de vida, as referências afetivas e familiares, as referências territoriais, as questões que pautaram a escolha profissional, dentre outras informações. Nesse sentido, é necessária a abertura, por parte das alunas, para identificar obstáculos internos, bem como a disposição para rir dos mesmos, uma vez que a matéria prima dos palhaços são os fracassos transformados em glória.

O foco na identificação do feminino, sensível, do que há de mais intrínseco na alma da mulher é constante e nesse sentido destaca a tendência de, em um primeiro momento, as mulheres que desejam ser palhaças masculinizarem ou infantilizarem suas palhaças por falta de referências femininas na palhaçaria. Se ao final do trabalho houver uma opção consciente por uma palhaça com

características masculinas ou infantis não há problema desde que seja uma escolha, uma decisão da mulher. O importante é saber que mulheres são diferentes de homens e, portanto, com humor diferente, com escolhas e maneiras de ver o mundo igualmente diferentes.

A metodologia que pauta o processo de pesquisa utiliza-se de exercícios de improvisação que ressaltam particularidades de cada mulher e testa quais dessas particularidades conduzem a plateia ao riso. A perspectiva do olhar feminino de Conká é determinante na identificação e propostas de experiências que acentuem as características assim como a consciência na devolução de insights para as alunas.

### ***Dramaturgia e análise dos espetáculos.***

Esse trabalho se fundamenta na descrição das dramaturgias - e elementos que as constituem - bem como na reflexão e identificação de questões que surgiram no processo de investigação de palhaças e que se desdobraram no argumento dos espetáculos.

As quatro iniciativas aqui registradas são LÓVE (Fernanda Paixão, Palhaça Valquíria Mascarenhas<sup>11</sup>), Everline em ação (Bia Alvarez, Palhaça Everline Flore<sup>12</sup>), “Vô me Esconder aqui” (Drica Santos, Palhaça Curalina<sup>13</sup>) e Contrata-se (Ana Borges, Palhaça Maroquinha<sup>14</sup>). A descrição a seguir apresenta o ano no qual o processo de pesquisa da palhaça teve início, o ano de estreia e tempo de duração do espetáculo, os elementos que fundamentaram a construção dramaturgica, a relação com questões biográficas da mulher por trás da palhaça, as gags<sup>15</sup> originais criadas no processo, a participação de espectadores na apresentação e o grau de improviso atribuído ao espetáculo em uma escala de um a dez onde um significa pouca ou nenhuma e dez significa existência intensa de improvisação.

---

<sup>11</sup> Fernanda Paixão é carioca. Antes de se dedicar à palhaçaria atuava como atriz e contadora de histórias, ofícios nos quais segue atuando.

<sup>12</sup> Bia Alvarez é natural de Joinville/SC. Antes de dedicar-se à palhaçaria conciliava uma carreira como servidora pública, na condição de policial civil, com uma carreira amadora de teatro. Exonerou-se da função pública e atualmente dedica-se com exclusividade à palhaçaria e à produção cultural em Joinville. A palhaçaria foi, em sua trajetória de vida, elemento determinante na redefinição pessoal e profissional.

<sup>13</sup> Drica Santos é natural de Bragança Paulista/SP. Antes de dedicar-se à palhaçaria atuava como atriz, contadora de histórias, pesquisadora e professora substituta do Departamento de Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ofícios nos quais segue atuando.

<sup>14</sup> Ana Borges é natural de Belo Horizonte e reside no Rio de Janeiro desde 2004. Antes de dedicar-se à palhaçaria atuava na área corporativa como executiva de Responsabilidade Social Empresarial e gestora de projetos para o desenvolvimento social. A palhaçaria representa um redirecionamento como profissional e pesquisadora.

<sup>15</sup> Efeitos cômicos

- **LÓVE:** O processo de pesquisa de LÓVE iniciou-se em 2012, com uma cena improvisada, apresentada em oficina<sup>16</sup> realizada no Rio de Janeiro<sup>17</sup> e a primeira apresentação do espetáculo completo foi em 2014, com duração de 45 minutos. Na dramaturgia, a Palhaça Valquíria Mascarenhas (Fernanda Paixão) se prepara para um encontro que não acontece. O espetáculo retrata toda a sua preparação para receber a visita esperada: a arrumação da mesa, o vestir-se, a correria frente à hora que se aproxima. Depois vem a espera. E a ansiedade frente ao atraso, sua frustração quando aceita que a visita não virá, a tristeza, as lágrimas, a fuga, e a volta por cima, encontrando e construindo novas relações com apoio do público. A argumentação dramaturgicamente partiu de dois elementos: primeiro, o reconhecimento da grande expectativa que Fernanda constrói em relação às questões e possibilidades que a rodeiam e o acúmulo de frustrações em função dessa expectativa exacerbada; em segundo lugar, o trecho ‘A Espera’, que integra a obra ‘Fragmentos de um Discurso Amoroso’ de Roland Barthes (2007), e que trata do esperar. Barthes relaciona a espera ao amante e defende que ela é construída em momentos de suspensão: o entorno de quem espera é tomado pela irrealidade que representa a não há espera. Se eu espero, e o mundo segue seu curso natural onde outros leem, conversam, tomam seus cafés, mas não esperam, a não espera torna-se uma não realidade para quem espera. O espetáculo elegeu um estilo de linguagem estruturado a partir de gestos e atitudes utilizando-se em raros momentos da comunicação verbal. O espetáculo apresenta gags originais que foram levantadas no decorrer da pesquisa e das improvisações. Exemplos: i) o tocar dos relógios que informam o passar do tempo e a dinâmica de relação da palhaça com os relógios; ii) abrir sequencialmente bombons para aplacar a ansiedade, dar apenas uma mordida e embrulha-lo de novo; iii) fechar o vestido com fita adesiva na ausência de um fecho e depois transformar a fita adesiva em um vestido tubinho. O espetáculo conta com entrada de espectadores em cena que jogam com a palhaça, podendo ser homens ou mulheres uma vez que não há abordagem heteronormativa. Possui grau acentuado de improvisação a cada exibição. Em uma escala de 1-10, Fernanda Paixão atribui grau 7 à incidência de improvisações e jogos não previstos.

**EVERLINE EM AÇÃO:** o processo de pesquisa da palhaça Everline Flore iniciou-se em 2012, em oficina de palhaçaria realizada em Florianópolis<sup>18</sup>, que resultou em profunda mudança na vida de Bia Álvarez e no seu primeiro espetáculo, ‘Só Uma Palhaça Só’. Em 2015, iniciou-se o trabalho de

---

<sup>16</sup> Sempre que nos referirmos a “oficinas” nesse bloco estaremos falando de treinamentos conduzidos por Karla Concá.

<sup>17</sup> Oficina realizada em maio 2012 no Instituto Tocando em Você, Rio de Janeiro/RJ.

<sup>18</sup> Oficina realizada no encontro de mulheres do teatro, Vértice, que integra o Madela Project idealizado por Julia Varley e Jill Greenhalgh

pesquisa e improvisação para EVERLINE EM AÇÃO que estreou no mesmo ano, com duração de 40 minutos. Na dramaturgia a Palhaça Everline Flore (Bia Álvarez) é uma agente policial que se vê às voltas com um suposto local de crime, com uma suposta vítima, em uma suposta operação policial. Com tanta suposição busca as soluções mais inusitadas, como somente uma palhaça pode fazer para solucionar o caso, enfrentando seus medos e a situação real na qual se encontra. O local do suposto crime revela-se um teatro e a policial se encanta com os figurinos que encontra, esquece sua função, veste as roupas transfigurando-se em princesas dos contos de fadas, e com a ajuda do público, que participa diretamente, conta parte de histórias clássicas reescrevendo os finais<sup>19</sup>. No clássico ‘A Branca de Neve’ ela se recusa a cair morta após morder a maçã, come a maçã toda elogiando o sabor da mesma e critica o fato da fruta ser relacionada a um erro ou maldade cometido por mulheres, e à morte (o que também acontece no contexto bíblico, com Eva, a serpente e a maçã). A argumentação dramaturgic também partiu de dois elementos: primeiro, a ressignificação da experiência profissional pregressa de Bia Álvarez, como policial civil, que coloca um pouco de luz – e graça – às agruras e desafios da atuação feminina no âmbito da investigação e do policiamento e, em segundo lugar, o desejo de ressignificação dos contos de fadas. Ao final do espetáculo a policial abandona o colete a prova de balas, troca a farda por um vestido longo e assume o lugar da atriz que apresentaria o espetáculo, situação que retrata a história de Bia Álvarez. O espetáculo adota um estilo estruturado em situação (investigação/abordagem policial) e linguagem verbal. A dramaturgia apresenta pelo menos uma gag original no momento em que saias começam a cantar músicas ao serem tocadas pela palhaça. Há uma exploração abrangente na interação e entrada de espectadores em cena: seja no início do espetáculo quando a plateia é colocada na posição de suspeita no local do suposto crime, seja na contação de histórias quando para cada conto de fadas um espectador faz a narração da história e interpreta um eventual segundo personagem. O trabalho possui um grau acentuado de improvisação, a cada exibição. Em uma escala de 1-10, Bia Álvarez atribui grau 10 à incidência de improvisações e reação a situações não previstas no roteiro.

- VÔ ME ESCONDER AQUI: O processo de pesquisa da Palhaça Curalina iniciou-se em 2012, com sua participação na oficina ‘Bota a Palhaça pra Fora’ realizada no encontro de teatro feito por mulheres, Vértice Brasil<sup>20</sup>, e a pesquisa para o espetáculo VÔ ME ESCONDER AQUI iniciou-se no

---

<sup>19</sup> Os contos de fada utilizados são Branca de Neve, A Bela Adormecida e Cinderela.

<sup>20</sup> Florianópolis.



mesmo ano após projeto aprovado por fomento público<sup>21</sup>, sendo a primeira apresentação em 2013, com duração de 45 minutos. Na dramaturgia, a Palhaça Curalina (Drica Santos) aborda a relação da mulher negra com sua ancestralidade e seu cabelo. A argumentação dramaturgicamente partiu de questões relacionadas ao cabelo: i) a ancestralidade a partir de suas memórias da infância marcadas pela presença de pentes, incluindo o uso de pente de ferro quente, (seja na estética da mãe e avó que os levavam presos ao cabelo de forma recorrente, seja pela dor ao ter seus cabelos penteados) e, ii) o processo de libertação de práticas de alisamento no momento em que Drica assumia a natureza e a estética afro de seus cabelos. Nesse sentido, os pentes são um objeto cênico imprescindível, carregado de significado e memórias, e o espetáculo gira em torno da relação pentes/cabelo ressignificando a questão que a acompanhava como opressão e dor. O teor biográfico existente em seu trabalho foi identificado por ela pela recorrente presença de memórias relacionadas às suas tias-avós, avó e mãe nas soluções e improvisações que surgiram em cena assim como na definição do figurino de Curalina. O espetáculo elegeu uma dinâmica estruturada a partir da linguagem verbal intercalando palhaçaria e contação de histórias com amplo uso da fala. O espetáculo apresenta como gag original o uso recorrente de pentes e a utilização dos mesmos de forma cumulativa no cabelo da palhaça. O espetáculo não conta com entrada de espectadores em cena e possui baixo grau de improvisação de uma exibição para outra. Em uma escala de 1-10 atribui-se baixo grau (quatro) em improvisação e jogos não previstos.

**CONTRATA-SE:** O processo de pesquisa da palhaça Maroquinha (Ana Borges) iniciou-se também em 2012, em oficina de palhaçaria realizada no Rio de Janeiro<sup>22</sup>. Em 2015, iniciou-se o trabalho de pesquisa para um espetáculo que culminou na estreia de **CONTRATA-SE** em 2017. Na dramaturgia de **CONTRATA-SE**, Maroquinha é uma profissional de Recursos Humanos que atua no céu e está às voltas com a contratação da nova turma que será enviada ao mundo e para a qual precisa explicar a quantidade e natureza das vagas disponíveis. Durante a explicação ela entra em devaneio com comidas e viagens de aventura pautadas pela navegação. A argumentação dramaturgicamente partiu de três elementos: primeiro, questionamentos existenciais sobre o destino e os acontecimentos trágicos que enfrentamos (reflexões impulsionadas pelo diagnóstico de uma prima, acometida de doença grave, em idade jovem); em segundo lugar a experiência profissional, as frustrações e decepções no universo empresarial assim como as críticas que têm à estrutura do sistema social no qual estamos inseridos e, em terceiro, a vocação aventureira e a preferência por viagens a locais insólitos e pouco

<sup>21</sup> Edital Bolsa Interações Estéticas – Residências artísticas em pontos de cultura 2012 - da FUNARTE.

<sup>22</sup> Oficina realizada no Instituto Tocando em Você, no Rio de Janeiro.

explorados. O espetáculo é estruturado em situação (contratação de pessoas em processo seletivo), linguagem verbal e técnicas de contação de histórias. As gags originais propostas no espetáculo estão na sequência de certificados apresentados para comprovar a qualificação da palhaça para a função que exerce (uma ressignificação do volume de cursos, oficinas e informações adquiridas por essa mulher incluindo o período de formação acadêmica) e, no texto, pelas referências sequenciais a pratos e guloseimas que retratam a relação de prazer de Ana com a comida. Há a exploração da interação com o público. Identifica-se um grau médio de improvisação a cada exibição sendo, numa escala de 1-10, atribuído grau 7 a esse quesito.

O que observamos é que, se do ponto de vista técnico, os trabalhos exploram as técnicas que constituem a construção de dinâmicas cômicas e palhaçaria como a repetição, aumento da dimensão e intensidade de gestos a cada repetição, triangulação, silêncios, contraste de sentimentos, o olhar como essência de comunicação, do ponto de vista dramático exploram novos lugares em relação à dramaturgia da palhaçaria tradicional, explorando principalmente a perspectiva de inadequação de cada mulher uma vez que é principalmente das decepções, dos erros e das indignações com questões diversas – e também de experiências positivas e alegres - que constroem o riso em seus espetáculos. Observa-se a interação com público, em momentos do espetáculo, em maior ou menor grau nos diferentes trabalhos, mas com ocorrência em todos as propostas. Todas as pesquisas também aportaram novas gags, originais e contextualizadas à temática proposta. Dos quatro trabalhos, dois deles possuem registro escrito, com roteiro básico que, apesar das improvisações inerentes ao jogo do palhaço, e existentes em todas as dramaturgias aqui descritas, mantem-se íntegro no palco.

### ***Conclusão***

A construção de uma nova dramaturgia no âmbito da palhaçaria feminina, mostra-se como um campo de estudos fértil como indicam os casos aqui registrados. Os espetáculos foram escolhidos por aportarem dramaturgias que abordam diferentes temáticas do universo feminino: o primeiro a dimensão afetiva-emocional, o segundo a dimensão profissional, o terceiro a dimensão de raça e negritude, e o quarto a dimensão do questionamento existencial e da indignação com estrutura do sistema no qual nossa sociedade está estruturada.

A ruptura com as dramaturgias e gags tradicionais, herdadas do circo, é fator que se mostra recorrente no universo da palhaçaria feminina, dentro do contexto de pesquisa e investigação

dramatúrgica que parte do universo individual de cada mulher. Essa dinâmica abre perspectiva de criação de gags originais, muitas delas sementes de reflexões sobre opressões que perpassam a questão individual e tornam-se representativas de opressões vivenciadas por todas as mulheres, como no caso da estética, a quase imposição do padrão de cabelos lisos, efeito que para a maioria das mulheres brasileiras implica em submetê-los diariamente à chapinha ou processos químicos. As questões que permeiam o processo de investigação e a construção dos trabalhos aqui apresentados são reflexões pautadas no 'como rir do mundo mesmo quando caímos' ou 'para que isso está acontecendo comigo?', 'Ou ainda 'o que posso tirar de bom disso?'

Dos espetáculos analisados, dois possuem roteiro escrito podendo vir a ser disponibilizados publicamente. Essa prática pode contribuir com a disseminação da nova dramaturgia de palhaçaria feminina, e inspirar novos processos e metodologias que partam do protagonismo e da elaboração dramatúrgica a partir de uma perspectiva individual, não hegemônica, com um olhar criativo, reflexivo, pessoal e ao mesmo tempo universal por colocar luz em questões que embora de forma mais ou menos intensas se refletem e se reproduzem na vida de todas as mulheres.

### **Referências**

ACHCAR, Ana. *Palavra de Palhaço*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Roland Barthes).

BOLOGNESI, Mário Fernando. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CEZARD, Delphine. *La figure féminine du clown: enjeux et représentations sociales*. Les Cahiers de l'Idiotie (revue en ligne), n°2, Clowns, Québec, Canada, 2009. Pag. 77-93.

GABRIEL, Mariana e MINEHIRA, Ana. *Minha Avó era Palhaço*. Documentário. 50 minutos. Resultado de projeto apresentado e selecionado para o Prêmio Funarte Carequinha de Fomento ao Circo, categoria Pesquisa em 2014. São Paulo, 2016.

HYDE, Lewis. *A Astúcia Cria o Mundo*. Trickster: trapaça, mito e arte. Tradução Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2012.

LECOQ, Jaques. *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Sesc São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

REMY, Tristan. *Les Femmes-Clowns Et Les Femmes-Auguste*. In: Les Clowns. Paris: Bernard Grasset, 2002. Pag. 438-446

REMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2016.

SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres Palhaças: Percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2014.

SILVA, Ermínia; MELO FILHO, Celso Amâncio. *Palhaços excêntricos musicais*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, Michelle Silveira. *Entrevista com Gardi Hutter*. In: *Revista de Palhaçaria Feminina*, No 3. Pág. 77-84. Porto Alegre: Funarte, 2014.

**Women clown:** Trajectory of research and dramaturgical construction of spectacles directed by Karla Conká.

**Abstract:** The presence of women in the clownery in Brazil is marked by the group "As Marias da Graça" and, more recently, by the work of mentoring, encouraging and directing women by one of the members of the group. This paper analyzes feminine clown works that have consolidated in spectacles and the liberating and empowering role that the self-consciousness, through laughter, represented for the women involved. In exploring the personal fragilities one observes a unique dramaturgy for every female clown. The work reflects on the construction of humor in the feminine universe, its performance and the paths covered in each case to find the ridiculous of each one and the universality of this ridicule in front of the feminine and human situation. It is aligned to the debate proposed by this symposium in the discussion of protagonism and dramaturgical elaboration from an individual, non-hegemonic perspective, which uses technical references of comedy and traditional masochism but proposes a creative, reflective, personal look. And at the same time universally for putting light on questions which, although more or less intensely, are reflected and reproduced in the lives of all women.

**Keywords:** woman, clowning, empowerment, laughter, freedom