



Universidade Federal
de São João del-Rei

OLÍVIA MARA RODRIGUES DE MELO

**DA FAMÍLIA ALVES À PALHAÇARIA FEMININA: DEBATES ENTRE
MEMÓRIA E RELAÇÕES DE PODER**

São João del-Rei

2022

OLÍVIA MARA RODRIGUES DE MELO

**DA FAMÍLIA ALVES À PALHAÇARIA FEMININA: DEBATES ENTRE
MEMÓRIA E RELAÇÕES DE PODER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior (Tibaji)

Bolsista- Agência fomentadora- FAPEMIG

**São João del-Rei
2022**

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB) e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MELO, Olívia Mara Rodrigues, 17/09/1987

Palhaça Birota: debates entre memória e poder na palhaçaria e no corpo feminino – 2022. Orientador Alberto Ferreira da Rocha Junior. -- São João del-Rei, 2022. 178 p

Dissertação (Mestrado- Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei

Olívia Mara Rodrigues de Melo

**DA FAMÍLIA ALVES À PALHAÇARIA FEMININA: DEBATES ENTRE
MEMÓRIA E RELAÇÕES DE PODER**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior– UFSJ
(Orientadora/Presidente)

Prof.^a. Dr.^a. Daniele Pimenta–
(Titular Externo)

Prof. Dr. Cláudio Alberto dos Santos– UFSJ
(Titular Interno)

Prof. Dr.^a Carina Maria Guimarães Moreira
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**São João del-Rei
Março de 2022**

Ao Valentim...

Tintim!

Agradecimentos

Durante essa trajetória, de pesquisas, de levantamentos, e de tantos aprendizados durante o curso, tenho tantos agradecimentos a serem feitos.

Obrigada a todos os professores que integram o curso de Teatro e da pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João Del Rei. O percurso que venho traçando ao longo desses anos, vem sendo possível graças ao ofício da docência. Levando a nós alunas, estudos, pesquisas, olhares, filosofias tão importantes na nossa formação, como pesquisadoras, atrizes e professoras.

Não menos importante, se faz ao todo, a essa grande Universidade e seus servidores, mesmo que diante incertezas, pressentidas, diante políticas que regem o corpo dessa instituição, e a tentativa de dismantelar a universidade pública. Juntas torcemos por dias melhores, por mais oportunidades de educação para todas jovens, principalmente para os indivíduos mais emergentes.

Realizar o curso de pós-graduação em artes cênicas na UFSJ, me possibilitou o aprimoramento, o crescimento e o desenvolvimento de saberes no campo das artes da cena, em especial pude aperfeiçoar no campo de minha pesquisa. Dessa maneira, teço meus agradecimentos a minha sujeita de pesquisa, fonte de inspiração e de potência de vida. Mariana Gabriel e sua palhaça Birota, que a graça, o humor e a resistência continuem a permear seus caminhos e traços. Gratidão à vida, por essa grande família tradicional circense, do Circo Guarany.

A pesquisa foi se desenrolando e firmando a partir dos encontros com meu querido orientador, Alberto Tibaji. O sentimento de insegurança pairava. Pacientemente ele me orientou, sugeriu alterações e corrigiu minhas escritas. Despertou de forma singela, pelo seu exemplo, o prazer pela pesquisa, pela história, pela comunicação e pela atuação na área da cultura, da memória das artes cênicas no Brasil. Agradeço infinitamente, pelo apoio, confiança, dedicação nesse trabalho, que possibilitou tantos saberes.

Por fim, agradeço de forma especial a todos e todas minhas amigas e amigos, que se fizeram presente nessa caminhada. Aos colegas da pós-graduação, nossa turma foi divertida e suave. Meu abraço ao André Moura, amigo querido, que o curso trouxe. Obrigada pelas conversas sobre nossos trabalhos, pelas graças com tantas gargalhadas. Obrigada Filipe Moura, pelo carinho conosco e por ser companheiro e parceiro desse querido amigo. Desejo os melhores caminhos, amo muito vocês.

Às minhas origens, minha querida e doce mãe Marlene de Almeida Rodrigues, minha eterna gratidão, sem você nada disso seria possível. Obrigada por ter me ensinado a ser mãe, a ser uma mulher batalhadora e de um coração mais humano. Ao meu pai Murilo de Melo, por nossas conversas, risadas, e todos os estímulos que foram despertados no campo das artes e em especial da comicidade. E ao meu tio Nelson de Almeida Rodrigues, muito obrigada por ter me acompanhado durante todo esse período, por me orientar no caminho que pudesse me oferecer uma qualidade de vida melhor, de certo você me fez uma mulher mais potente, uma das minhas melhores partes é graças a você, te amo! A minha prima Pâmela e seu companheiro Eduardo, obrigada por nos acolherem. Que vocês possam brilhar cada vez mais, te amamos.

Vou finalizando meus agradecimentos, e ofereço esse trabalho ao meu filho Valentim Branco de Melo, como sinal de gratidão, por fazer parte, mais uma vez, de uma grande conquista. Como sempre digo, você tem sido meu motorzinho, meu combustível. E por esses últimos tempos, a reflexão, do potinho de ouro em meio ao cascalho. Sei que você tem sido meu companheiro de luta, tentado ajudar a mamãe nessas conquistas, sei que também não é fácil para você, meu doce menino!!! Por isso, agradeço, por sua força e calma nos meus dias. Espero que juntos possamos colher dias melhores! Te amo.

Sou profundamente grata a Deus, por me conceder a oportunidade de viver, de ter a vida como experiência em sua máxima potência!!! Ter Jesus como mestre dos verdadeiros sentidos, em uma profunda conexão com o universo e toda a criação. Viver os dias com amor e arte, ser fonte de luz, esperança e fé!!! Plantar, por onde eu estiver, o brilho nos olhos, o burburinho interno, que desperta o querer saber, o descobrir e encantar!!!

Porque cada um, independente das habilitações que tenha, ao menos uma vez na vida, fez ou disse coisas muito acima da sua natureza e condição, e se a essas pessoas pudéssemos retirar do quotidiano pardo em que vão perdendo os contornos, ou elas a si próprias retirassem de malhas e prisões, quantas mais maravilhas seriam capazes de obrar, que pedaços de conhecimento profundo poderiam comunicar, porque cada um de nós sabe mais do que julga e cada um dos outros infinitamente mais do que neles aceitamos reconhecer. José Saramago (A Jangada e a Pedra)

RESUMO

Esta dissertação busca analisar o trabalho da Mariana Gabriel, como Palhaça Birota. Ela atua como produtora cinematográfica e palhaça, e se apresenta durante as exposições do documentário: *Minha avó era Palhaço*. O documentário conta a história de sua avó Maria Eliza Alves, que atuou como palhaço Xamego no Circo-teatro Guarany, no início da década de 40. A partir desse primeiro sentido, discorremos sobre sua família tradicional circense, de sua ancestralidade, imbuída na cultura brasileira. Busco traçar análises e conexões sobre seu trabalho e o campo da historiografia de palhaços e palhaças, que foram adquirindo características identidade brasileira. Considerando o pensamento paradoxal da impossibilidade da descrição fidedigna do trabalho de Mariana, de suas atuações, mas serão possíveis pensá-las a partir do reconhecimento da inacessibilidade dessa totalidade, observando-os como algo não estático e fixo da história. Desdobrando no sentido empírico, assim, o arquivo aqui não está sendo considerado como conjunto de documentos reunidos, não como mera coincidência, em sua materialidade. As pesquisas estão atravessadas por questões filosóficas, entre *biopoder* e *biopolítica*, passando pelas noções de poder, dos sistemas hegemônicos, que afetam os campos da escrita da história das mulheres, das lutas feministas e sobre o debate de mulheres palhaças. **Palavras-chave:** Palhaças. Historiografia. Memória. Feminismo. Biopoder/Biopotência.

ABSTRACT

This communication seeks to analyze the work of Mariana Gabriel, as Palhaça Birota. She works as a film producer and clown and performs during the screenings of the documentary: *My grandmother was a clown*. The documentary tells the story of his grandmother Maria Eliza Alves, who acted as clown Xamego at Circo-Teatro Guarany, in the early 40's. Brazilian. I seek to trace analyzes and connections about his work and the field of clown and clown historiography, which acquired Brazilian characteristics. Considering the paradoxical thought of the impossibility of a reliable description of Mariana's work, of her performances, but it makes it possible to think about it from the recognition of the inaccessibility of this totality, observing them as something not static and fixed in history. Deploying in the empirical sense, therefore, the archive is not being considered here as a set of gathered documents, not as mere coincidence, in its materiality. The researchers are crossed by philosophical questions, between biopower and biopolitics, passing through the notions of power, of hegemonic systems, which affect the fields of women's history writing, feminist struggles and the debate of clown women. How does this march for equal rights flow into the performances of the clowns, and in the different forms of expression of these in other periods of history and in contemporary times?

Keywords: Clowns. Historiography. Memory. Feminism. Biopower/Biopotency

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MARIANA GABRIEL E PALHAÇO XAMEGO.....	22
FIGURA 2 - CARTAZ DO DOCUMENTÁRIO- IARA DO PARATINGA.....	23
FIGURA 3 - DOCUMENTÁRIO O CIRCO PARAKI.	24
FIGURA 4 - MARIA ELIZA, DAISE GABRIEL E MARIANA GABRIEL.	25
FIGURA 5 - PALHAÇA BIROTA NO PALCO.	31
FIGURA 6 - PALHAÇA BIROTA NO PALCO	32
FIGURA 7 – PALHAÇA URSULA COM A PALHAÇA BIROTA.	32
FIGURA 8 - FAMÍLIA ALVES.....	34
FIGURA 9 – EFIGÊNIA ALVES, IRMÃ DE MARIA ELIZA ALVES	35
FIGURA 10 - PALHAÇA BIROTA EM CENA	36
FIGURA 11 - CARTAZ DO DOCUMENTÁRIO MINHA AVÓ ERA PALHAÇO	37
FIGURA 12 - CARTAZ DO DOCUMENTÁRIO GUARANY- HISTÓRIA DO CIRCO DOS PRETOS.....	38
FIGURA 13 - CAPA DO LIVRO TERCEIRO SINAL	40
FIGURA 14 - BUFÃO FEMININA	50
FIGURA 15 - ISABELLA ANDREINI (1562-1604), POR PAOLO VERONESE	51
FIGURA 16 - COMMEDIA DELL'ARTE, COM ISABELLA ANDREINI E A COMPAGNIA DEI GELOSI	52
FIGURA 17 - AMÉLIA BUTLER (1858).....	52
FIGURA 18 – CHA-U-KAO (1975)	53
FIGURA 19 - LULU ADAMS	54
FIGURA 20 - LULU ADAMS	55
FIGURA 21 - TRIO LÉONARD COM YVETTE SPESSARDI.....	55

FIGURA 22 - EVETTA MATHEWS.....	57
FIGURA 23 - EVETTA MATHEWS.....	57
FIGURA 24 - ANNIE FRATELLINI (1932-1997).....	58
FIGURA 25 - ANNIE FRATELLINI & PIERRE ÉTAIX (1980).....	58
FIGURA 26 - GUARACIABA MALHONE NA DUPLA COCADA E GUIOMAR.....	62
FIGURA 27 - PALHAÇO XAMEGO.....	63
FIGURA 28 - PINTURA COMMEDIA DELL'ARTE.....	68
FIGURA 29 - PALHAÇO XAMEGO.....	72
FIGURA 30 - PALHAÇO XAMEGO COM O SEU CÃO SUING.....	73
FIGURA 31 - AS IRMÃS ALVES.....	79
FIGURA 32 - MARIA ELIZA E EURICO ALVES.....	82
FIGURA 33 - MARIA ELIZA, DE PALHAÇO XAMEGO E SUA IRMÃ EFIGÊNIA ALVES	83
FIGURA 34 - PINTURA CIRCO ASTLEY.....	87
FIGURA 35 - PHILIP ASTLEY.....	87
FIGURA 36 - COMPANHIA CHIARINI.....	89
FIGURA 37 - JOÃO ALVES, DONO DO CIRCO-TEATRO GUARANY.....	91
FIGURA 38 - BENJAMIM DE OLIVEIRA.....	94
FIGURA 39 - CARTAZ DA 2ª CIA. JOÃO ALVES.....	96
FIGURA 40 - CARTEIRA DE REGISTRO DO PROPRIETÁRIO DO CIRCO GUARANY	96
FIGURA 41 - FOTOGRAFIA DA COMPANHIA DO CIRCO-TEATRO GUARANY.....	97
FIGURA 42 - MATÉRIA NO JORNAL CORREIO PAULISTANO SOBRE O CIRCO- TEATRO GUARANY.....	99
FIGURA 43 - RECORTES DE PARTES DAS MATÉRIAS NO JORNAL DA CIDADE DE ITÚ, EM SÃO PAULO.....	100
FIGURA 44 - MATÉRIA RETIRADA DO JORNAL REPUBLICANO DE ITÚ.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: FAMÍLIA ALVES	21
1.1 Mariana Gabriel: transcrições como fonte documental	21
1.2 Palhaça Birota	30
1.3 Minha avó era palhaço	37
1.4 Os Caminhos do Negro João Alves por Esse País de Meu Deus – Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas	41
CAPÍTULO 2: PALHAÇARIA FEMININA: UMA BREVE ANÁLISE SOBRE O PERCURSO DAS MULHERES NA HISTÓRIA E NA PALHAÇARIA	45
2.1 O que é o feminismo?	45
2.2 História da palhaçaria e a memória de Maria Eliza Alves com as atuações do Palhaço Xamego	65
2.3 Astley, Chiarini e João Alves - Figuras importantes	84
2.4 Circo Guarany: Resistência e Magia	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Sou Olívia Mara R. de Melo, moro em São João del Rei, no estado de Minas Gerais. Queria trazer parte da minha biografia, com o intuito de elencar os motivos da minha predileção pelo riso e pela comicidade, motivos que me fizeram pesquisar a palhaçaria. São algumas lembranças que me remetem ao prazer que desde pequena eu sentia, talvez induzida por algumas figuras importantes em minha vida.

Começarei pelo meu pai, Murilo de Melo, e diria: “Freud explica”. Mas não entrarei nesses vieses; o fato é que já quando criança escutava meu pai. Roceiro e um legítimo capial, muito inteligente, contava “causos” de situações que ele via e ouvia, do povo da roça, gente que ele foi conhecendo, pelos lugares por onde passava. Uma facilidade de memorizar e de tornar um ocorrido, algumas das vezes o trágico, em algo cômico. Então ele reproduzia e incrementava naquelas histórias alguns exageros, e alterava a voz e o corpo, dando mais vida aos personagens. Ele contava os “causos”, reunindo pessoas ao seu redor, que riam e passavam a admirá-lo.

Minha mãe gostava de dar boas gargalhadas; me lembro que ela era apaixonada pelos programas do *show* do Tom Cavalcante. Também foi amiga de dois irmãos, que andavam juntos, para cima e para baixo, e faziam uma dupla que vivia a falar bobagens e a inventar histórias. Quando minha mãe tinha o prazer de encontrar com o Marcinho e o Totonho, ela não resistia em sentar e tomar uma cerveja com os dois.

Além de minha mãe, me recordo, também, de quando eu era criança e passava pelo bar do meu avô, conhecido como Zé Rodrigues. Via pela TV dele, de antena parabólica, *Os três patetas*, *O gordo e o magro*, Charles Chaplin e, mesmo sendo uma criança hiperativa, eram programas que me chamavam atenção e me prendiam frente às palhaçarias encenadas no cinema. Sem contar o programa do *Chaves*, meu favorito; mesmo ainda adulta, assisto aos programas e dou gargalhadas. *Chaves* marcou minha infância, eu brigava com minha família para que eu pudesse assistir pela milésima vez o mesmo programa.

Por fim, a figura do palhaço. Quando chegava à cidade o parque ou o circo, eu sempre preferia o circo e a figura do palhaço era a parte que eu mais gostava. Tenho emoções guardadas dessa figura dentro do circo, paixões e curiosidades pela figura do palhaço.

Ingressei no curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) no ano de 2010. Foi quando conheci o Allen Medeiros, o palhaço Maizena; me apaixonei por ele e vivemos aventuras, muitos aprendizados em torno da palhaçaria e das modalidades do circo.

Durante o período da minha graduação, realizei apresentações, projetos de arte e educação dentro das escolas, de espaços urbanos, entre outros. Na graduação, fui bolsista de dois projetos de extensão: o primeiro foi com o professor Dr. Claudio Alberto dos Santos, coordenador do Projeto de Extensão *Núcleo de Pesquisas Performáticas Xamã*; em seguida, ingressei no projeto coordenado pelo professor Dr. Claudio Guillarduci, *Desempacotando a Biblioteca Municipal de São João del-Rei*, pela UFSJ, ambos voltados para minhas pesquisas em circo, teatro e educação. Em especial o grupo Xamã, um dos períodos mais felizes de minha vida; ali realizamos muitas práticas circenses.

Por fim, no ano de 2018, tive a felicidade de entrar no mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, também pela UFSJ. Fui bolsista, fomentada pela agência FAPEMIG, tendo como orientador o Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior (Tibaji), que me trouxe a possibilidade de pesquisar a história e a memória do circo, relacionando com as questões de gênero. Em paralelo, venho realizando um curso de especialização em Arte e Educação Contemporânea pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Além dos diversos cursos nas áreas de palhaçaria, circo e teatro.

Ao entrar para o mestrado, trouxe como proposta de pesquisa a palhaçaria feminina e, ao longo do curso, foram apresentados o trabalho e a história de Maria Eliza, com as atuações do palhaço Xamego. Assim, busquei para esta pesquisa trazer a Mariana Gabriel, que atua como Palhaça Birota. Ela é produtora cinematográfica e palhaça, e se apresenta durante as exposições do documentário *Minha avó era Palhaço*. O documentário conta a história de sua avó Maria Eliza Alves, que atuou como palhaço Xamego no Circo-Teatro Guarany, no início da década de 20. Busco trazer de forma breve a história do palhaço e do circo no Brasil, que chega em um país escravocrata nos séculos XVII e XVIII. Parte de nossa cultura foi sendo forjada a partir das referências europeias; porém, nosso palhaço vai se consolidando e adquirindo um jeito propriamente nosso. Evidencio a figura de João Alves: nascido em São João del-Rei, seguiu em 1896 como artista do Circo Pery, sendo depois dono e proprietário do Circo-Teatro Guarany.

Minha pesquisa foi realizada e construída durante um período de crise, em que a pandemia pelo COVID-19¹ trouxe novas perspectivas e procedimentos adotados como forma e fonte de pesquisa. Em paralelo a essa situação, a tecnologia nos possibilitou o encurtamento da distância e, assim, do tempo. No sentido de que a internet foi o meio possível de aproximações e trocas de saberes com maiores alcances, através dos vídeos, conferências, *lives*, concomitantemente em duas ou mais plataformas.

¹ O coronavírus (COVID-19) é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2.

Devido ao prazo determinado para conclusão da pesquisa e o atual momento que estamos passando, fez-se necessário abrir as fontes de trabalho a partir dos materiais disponíveis e oferecidos. Ainda que, por vezes, tomemos como principais análises os jornais e os livros, a internet também se tornou uma ampla fonte com diversos *sites* disponíveis e materiais para análise. Claro que instaurando os métodos de apuramento sobre aquelas fontes, no sentido de trazer mais legitimidade e confiabilidade. Nesse contexto, foi possível ter acesso ao trabalho da nossa sujeita de pesquisa, não só através do *blog*² criado por Mariana Gabriel, sua família Alves e outros integrantes para essas produções. O *blog* é dedicado a divulgar os documentários: *Minha avó era palhaço* e o atual *Os Caminhos do Negro João Alves por Esse País de Meu Deus – Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas*.

Mariana Gabriel e sua equipe realizaram diversas entrevistas, com pessoas que estiveram relacionadas à vida de Maria Eliza, o palhaço Xamego do Circo-Teatro Guarany. É no *blog* que podemos ter acesso às partes dos vídeos dessas entrevistas e às transcrições das mesmas, além de duas entrevistas concedidas por ela que estão disponíveis na plataforma *Youtube*. Em uma das entrevistas, Mariana se apresentou como palhaça Birota, realizada pelo coletivo de palhaças Circo de Sóladis.³ Inclusive, estive presente, de forma online, e pude lhe dizer sobre a pesquisa em torno do seu trabalho.

As possíveis relações entre o trabalho de Mariana Gabriel, sob a perspectiva da memória de sua avó, que atuava como palhaço, no campo da história, dos arquivos e de suas relações como documento/monumento, foram viáveis a partir dessas entrevistas concedidas por Mariana a alguns canais da internet, por diversas plataformas. A coleta de dados a respeito do seu percurso biográfico, até o início de sua busca como palhaça Birota, e questões sobre as percepções filosóficas possíveis de dialogarem com o trabalho de Mariana Gabriel vêm sendo realizadas por esses meios digitais da internet. A partir das questões filosóficas sobre historiografia e o olhar sobre o arquivo, verificamos as noções de poder, dos sistemas

² A montagem do documentário *Minha avó era palhaço* conta com os seguintes integrantes: “Edição e resumo apurados são fruto da sensibilidade da equipe da neta e palhaça Birota, Mariana Gabriel e sua amiga Ana Minehira. Nas luzes, enquadramentos e atmosferas: Thyago Ribeiro e Rui Ogawa. Na composição da trilha sonora original: Georgia Cynara. Na edição, no ritmo: Paulo Henrique Motta e Guga Pacheco. Nas suas transcrições, as parceiras do coração: Fernanda Monteiro, Juliana Matos, Patrícia Farah e Priscila Mourão.” (Disponível em: http://palhacoxamego.blogspot.com/p/o-documentario_4.html Acesso: 17 dez. 2021)

³ O Circo de Sóladies é um grupo formado por artistas que pesquisam a linguagem cômica na cena teatral, circense e audiovisual. O grupo foi criado em 2013 partindo da percepção de que havia ainda um pequeno espaço dado à mulher nas artes cênicas em se tratando de comicidade e linguagem da palhaçaria. Desde o início da formação do grupo, trabalham com criação de esquetes, intervenções cênicas e espetáculos com dramaturgia própria, utilizando o jogo cênico, o improviso e estudos teóricos sobre o feminismo, como elementos fundamentais para a conexão e interação com o público, estimulando imaginação para a conquista do estado da graça e do riso. (Disponível em: <http://circodisoladies.com.br/quem-somos>. Acesso em: 17 dez. 2021)

hegemônicos, que afetam os campos da escrita da história das mulheres palhaças. Destaco a expressão dessa mulher palhaça que vem ocupando diversos espaços (universidades, teatros, escolas, espaços informais), com atuação de sua palhaça Birota e na produção cinematográfica.

Lançamos, assim, os seguintes questionamentos: quais métodos a serem utilizados como ferramentas de análise? Como acessar determinados campos dos saberes, ou até mesmo identificar se eles têm importância na pesquisa? O olhar sobre a memória dessas figuras através dos arquivos coloca em questão a forma e a maneira de abordagem, observando-as como algo não estático e fixo. O olhar a ser conduzido se estabelece com o tempo presente, a memória sobre o documento se faz relevante não só por ter existido, mas também por se tornar pertinente no momento contemporâneo, com as particularidades de cada viés social, político, científico, cultural, emaranhados e entrelaçados; ao mesmo tempo, com a sombra do passado. Assim, o arquivo, aqui, não está sendo considerado como conjunto de documentos reunidos, mera coincidência, em sua materialidade. Reúnem-se para denotar a sua existência histórica, construir-se em monumento/documento e seus desdobramentos na contemporaneidade. No sentido de que o documento não é algo que fica no passado, mas que se revela na pertinência de elaborar análises que trarão resultados capazes de transferir esse documento do campo da memória para a história. Segundo Jacques Le Goff, no capítulo “Documento/Monumento” do livro *História e Memória*, as investigações sobre o documento enquanto monumento possibilitam à memória coletiva e ao historiador investigar. Portanto, a história pode transformar os documentos em monumentos (LE GOFF, 1996, p. 12.)

Como dito, inicialmente optei por duas entrevistas que Mariana Gabriel concedeu aos canais da plataforma do *Youtube*, a primeira é dos núcleos *Mulheres em movimento* e *Circo - Teatro Físico*, pelo Canal de Cultura de Santo André.⁴ A outra foi pelo canal Circo de Sóladies;⁵ nessa entrevista, Mariana Gabriel estava de palhaça Birota. Cada entrevista contém informações e dados que contribuem para aproximação com a nossa sujeita de pesquisa e os entrelaçamentos que advêm da história de seus ancestrais e frutificam nos atuais trabalhos.

Trago, também, como observação, os registros encontrados sobre o processo das atuações do palhaço Xamego e do percurso do Circo-Teatro Guarany, revelados através dos dois documentários. Em *Minha avó era palhaço*, Mariana conta a história de sua avó Maria Eliza e de suas atuações como palhaço, no início do século XX, no Circo-Teatro Guarany; no documentário lançado em 2021, *Os Caminhos do Negro João Alves por Esse País de Meu Deus*

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0p2QlmtcLLU>. Acesso em: 13 jan. 2022.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7nHaZFbYvQ&t=1077s>. Acesso dia: 13 jan. 2022.

– *Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas*”, também são revelados os caminhos do Circo Guarany, e de seu dono, João Alves, pelos estados do Brasil.

Traçamos uma análise breve sobre o percurso das mulheres na história, no intuito de investigar o feminismo e mulheres palhaças, por meio do recorte histórico sobre a posição das mulheres em determinados períodos da história e da cultura. Trago como exemplos algumas referências históricas de mulheres palhaças que exerceram a comicidade, em períodos diferentes. Como parte da pesquisa, buscamos investigar as possíveis relações históricas de palhaças e a luta pelos direitos das mulheres.

A partir desses exemplos, intentamos interligar pesquisas sobre o corpo na comicidade feminina e o conceito de biopolítica, bem como a inversão do sentido desse termo elaborado por Foucault: passando de poder sobre a vida para potência da vida – voltados para a biopotência (LAZZARATO, 2000; PELBART, 2003) –, “biopolítica não mais como poder sobre a vida, mas como a potência da vida” (PELBART, 2003, p. 25). Nesse sentido, pensamos também na relação entre arte e vida, enquanto um processo de criação de outros modos de existência e as formas singulares de construção de si.

As investigações sobre o trabalho de Maria Eliza como palhaço Xamego no Circo-Teatro Guarany foram possíveis através das entrevistas realizadas pela família Alves, transcritas e disponíveis no *blog* Palhaço Xamego.⁶ Nessa página virtual, Mariana utiliza de algumas ferramentas de linguagem para situar as leitoras sobre a história que será contada, assim como há vídeos com as informações trazidas. Para apresentar mais ao público sobre essa história, as entrevistas foram com familiares, amigos, pessoas que conheceram e tiveram contato com a família do Circo Guarany. Em cada entrevista, podemos perceber questões simbólicas, subjetivas, que perpassaram a vida de Maria Eliza. Durante o percurso da conversa, são acionadas memórias, lembranças que trazem à tona sentimentos e emoções, as investigações que abarcam o panorama biográfico deste referido palhaço. Em seguida, somos convidadas a conhecer um pouco mais da história de Maria Eliza Alves, que atuou como o palhaço Xamego.

As relações apontadas se comunicam com a história, dando mais visibilidade ao trabalho de Maria Eliza e de outras possíveis “xamegos”. Destacamos seu percurso como mulher negra, atuando como palhaça, em um período de muita discriminação racial e de gênero, já que eram consideradas mulheres mundanas, levianas, promíscuas, aquelas que exerciam atividades artísticas. Assim, poucas ocupavam este trabalho como palhaças. Portanto, a pesquisa reforça o momento em que ela começou a ganhar mais visibilidade e a contribuição que ela trouxe para

⁶ Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com>. Acesso em: 15 out. 2020.

o meio social e cultural do Brasil. Permite nos verificar como os artistas podem realizar, por meio das artes, ações que tragam o questionamento, fazendo rever símbolos, romper barreiras, conquistar novos olhares e pensamentos. Assim, as fontes levantadas podem traçar debates que contribuam para a construção de perspectivas a respeito do espaço de mulheres dentro da cultura e da história, atribuindo a suas atuações visibilidade, bem como desconstruindo pré-conceitos e possibilitando a escrita de um novo roteiro, podendo ser a protagonista de sua própria história.

Foi importante fazer um levantamento breve sobre a história do palhaço ao longo da história, sua presença marcante em épocas, lugares e culturas diferentes; o circo que nasce na Europa, com um breve percurso sobre a história do circo e do teatro no Brasil. No capítulo seguinte, falamos da história de João Alves, dono do Circo Guarany, ao analisar sua trajetória, seus trabalhos realizados, mostrando sua relevância no meio artístico, político, social e cultural.

Outra alternativa traçada para a pesquisa, principalmente neste período da pandemia, foram as investigações a partir de acervos digitais, dispostos por alguns jornais. Ao longo das leituras, fui percebendo que a família de João Alves se estabeleceu por muitos anos no estado de São Paulo, realizando as apresentações. Direcionei, assim, minhas pesquisas para acervos digitais como o *Correio Paulistano*, *A República* da cidade de Itu em SP e no acervo do site *Museu da Imagem e do Som*. Por obra do destino, quando mais nova, ganhei um livro que não imaginava o quanto poderia servir a mim, de autoria de Antônio Guerra, intitulado: *Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João Del-Rei 1717 a 1967*. Nesse livro, o autor mapeou através dos acervos de jornais e outras fontes os grupos que passaram e se apresentaram na cidade durante o período. Ali, consta a referência ao Circo Guarany, a data em que se apresentou e o reconhecimento do espetáculo, uma vez que todos os ingressos haviam sido vendidos.

Conforme mencionado, para o aprofundamento desta pesquisa foram de extrema importância as pesquisas sobre a história dos palhaços, do circo e como se deu o processo de chegada e apropriação das palhaças no Brasil. Logo, as obras aqui listadas fazem parte da bibliografia fundamental para a construção de tais levantamentos: *Palhaços*, de Mario Fernando Bolognesi; *Circo-Teatro de Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, de Ermínia Silva; *Estudo de caso do Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza Neves*, de Zé Carlos de Andrade; *Elogio da Bobagem*, de Alice Viveiros de Castro; *Picadeiro*, de Dirce Militello; *Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del-Rei: 1717 a 1967*, de Antônio Guerra.

Neste estudo, preveem-se os seguintes aportes teóricos:

- Para os campos da memória; gênero e performatividade; feminismo; e comicidade: *O corpo cômico feminino: convenções e paradoxos*, de Daniele Pimenta; *Mulheres Palhaças: a poética e a política da comicidade feminina* (Monografia, Graduação em Comunicação Social/Jornalismo), de Renata Saavedra.
- Para os sentidos do feminismo e capitalismo: *Calibã e a Bruxa, Mulheres: corpo e acumulação primitiva*, de Silvia Federici; *Sexo contra Sexo ou classe contra classe*, de Evelyn Reed; Judith Butler, Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Judith Ravel.
- Biopolítica no sentido de modulações dos corpos: *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*, de Kátia Maria Kasper; *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault, sobre as relações de biopoder; *Vida Capital: Ensaios de biopolítica: poder sobre a vida como potência de vida, a biopotência* em Peter Pál Pelbart; Derrida em *Mal de Arquivo*; Gilles Deleuze em *O ato de criação*.
- Para o campo de debate sobre questões raciais e de negros sendo atores, palhaços, atuando nos teatros e nos circos: *A máscara do negro na peça de circo-teatro A mestiça*, de Moira Junqueira Garcia; *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, de Evani Tavares Lima;

Todos esses referenciais teóricos contribuiram para as análises sobre o trabalho e atuações do palhaço Xamego e da palhaça Birota, bem como sobre as atuações de João Alves, dono do Circo-Teatro Guarany. As entrevistas transcritas no *blog*, possibilitaram direcionar o olhar para a obra e obter informações que contextualizem o trabalho de Mariana Gabriel em torno do olhar sobre a memória. Portanto, a pesquisa tem como seu foco Mariana Gabriel. Dizer sobre seus trabalhos e atuações nos direciona para a história da palhaça, para a história de sua avó e seu bisavô, uma vez que tais memórias estão diretamente ligadas à sua história.

Espero que tais investimentos investigativos possam ser uma fonte de conhecimento para materializar parte da história de figuras importantes do circo-teatro brasileiro. O desejo se revela na vontade de tecer mais debates sobre Mariana, Maria Eliza e João Alves, com campos e lacunas a serem observados, dialogados. Espero, assim, dar continuidade a essas investigações no campo dos saberes da palhaçaria e do circo, atravessados pela filosofia, pela história, pela cultura e pela política.

CAPÍTULO 1: FAMÍLIA ALVES

1.1 Mariana Gabriel: transcrições como fonte documental

Para adentrarmos na pesquisa, traçamos as distinções entre os termos palhaço e *clown*. A palavra “palhaço” deriva do italiano *paglia*, que quer dizer palha, material usado para revestir colchões, de tecido grosso e de listras, que eram afogados e colocados nas partes mais salientes do corpo, o que amortecia nas quedas, tombos e estripulias durante a atuação. Já o *clown*, deriva de povos camponeses, dos povos ingleses, no século XVI. A etimologia da palavra vem de *cloud*, que significa “camponês”. A atuação de cada ator ou atriz pode ser enquadrada ou não dentro desses termos mais específicos.

Para Fellini, o termo palhaço estaria mais associado aos artistas cômicos de espaços públicos, populares, as praças e as feiras, enquanto o *clown* estaria mais ligado aos espaços fechados, aos circos e aos teatros. Fellini ressalta que parte dessa diferenciação se passa pelo pré-conceito dos artistas de teatro e circo em relação aos artistas de rua, feiras e praças (FELLINI, 1986). Segundo Patrícia de Oliveira Freitas Sacchet (2009), na dissertação *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar*, tais questões não se dão da mesma maneira no Brasil. Há entre os artistas brasileiros certa predileção pelo termo palhaço, criando certo rechaço ao termo americano *clown*.

Para outros estudiosos, ainda, o termo *clown* está relacionado à figura que coloca em cena as suas próprias características, seu lado ridículo. Não existiria um personagem, existiria o “eu” da própria pessoa realçado. Já o palhaço seria um personagem, e estaria mais relacionado ao ato de levar o divertimento, às brincadeiras. Relacionando essas similaridades e diferenças, Mariana, como palhaça, assume seu “eu” na palhaçaria, enquanto a Maria Eliza, sua avó, nas atuações com o palhaço Xamego, nos deixa uma lacuna a ser pensada se ela assumia o palhaço Xamego como personagem ou como um “eu”.

Ainda teríamos uma outra ramificação na palhaçaria, entre essas duas vertentes, *clown* e palhaço: o bufão. No sentido da crítica, enquanto o palhaço e o clown se auto-ridicularizam, o bufão debocha dos outros. Nota-se, ao longo da pesquisa, que essas variações de termos são decorrentes de diferentes culturas. De forma geral, o palhaço se mostra como um personagem ou um ser subversivo, extravagante, destrambelhado, exagerado, cujas ações podem parecer, às vezes ingênuas, mas que carregam muitas vezes a crítica sobre algo. O palhaço se expõe ao

ridículo, ao grotesco e seu contexto de atuação; e muitos jogos, números e esquetes passam pelo trágico e pelo cômico.

Mariana Gabriel é a palhaça Birota. Sua performance ocorre junto às exibições do documentário *Minha avó era palhaço* (2016), em que conta a história de sua avó Maria Eliza e suas atuações como palhaço Xamego, no início do século XX, no Circo-Teatro Guarany. Além desse documentário, foi lançada uma outra obra: *Os Caminhos do Negro João Alves por Esse País de Meu Deus – Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas* (2021). Ambos os projetos, realizados em conjunto com uma equipe de produção, baseiam-se em torno da memória e da cultura circense de sua família no Brasil. Um dos métodos utilizados para a construção desses documentários foram as entrevistas, que estão disponíveis no *blog* Palhaço Xamego. Todas as entrevistas realizadas por Mariana Gabriel e sua mãe, Daise Gabriel, e outros integrantes, estão transcritas. Essas transcrições têm contribuído para as informações a respeito de Maria Eliza, e sobre as atuações do palhaço Xamego no grande Circo-Teatro Guarany, bem como sobre as características do circo e do dono João Alves, empresário, artista e palhaço.

Figura 1 - Mariana Gabriel e Palhaço Xamego



Fonte: Mariana Gabriel e Palhaço Xamego- fonte página do *Blogspot* palhaço Xamego.⁷

Nesse primeiro momento, buscamos trazer a parte biográfica da história da Mariana Gabriel e de suas atuações. Procuramos entender de que maneira esse projeto foi iniciado e como ainda continua seu percurso.

Mariana atualmente se dedica a pesquisar sua ancestralidade e divulgá-la. Sua formação é na área cinematográfica. Ela conta que, por muito tempo, em casa, a discussão era sobre os

⁷ Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/2017/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

conceitos de ficção e realidade. Seu pai dizia que a vida é muito mais surpreendente do que qualquer peça ficcional. Já para ela, a ficção pareceu sempre ter mais poesia ou ser mais interessante. Seu primeiro trabalho como cineasta foi com o curta-metragem *Iara do Paraitinga*. O filme conta sobre Iara, figura das lendas brasileiras, só que negra. Mariana reforça em seus trabalhos o seu olhar voltado às questões do feminino e da negritude.

Figura 2 - Cartaz do documentário- Iara do Paraitinga.



Fonte: *blogspot* Iara do Paraitinga.⁸ Produção: Mariana Gabriel, Márcia de Oliveira e Miniwa do Ébano (2005).

Mariana dirigiu, em 2012, dois documentários: *Circo Paraki* (com Priscila Jácomo e Eduardo Tascov) e, em seguida, *Mar Português*. Sua preocupação sempre foi de aliar o registro documental à linguagem cinematográfica, ao que ela mesma havia intitulado como “poesia de ficção”. Para a construção do documentário, que relata a história de sua avó, contou com a colaboração de sua família e com a parceria de Ana Paula Minehira, que dirigiu e roteirizou o filme, em conjunto com uma equipe. No percurso da realização do filme, o que ela chamava de poesia de ficção, a emoção e o sentimento que ela carrega pela avó hoje, parece ter sido a mistura entre o fio condutor e a atmosfera do filme.

O projeto *Circo Paraki* teve início depois que a amiga de Mariana, Priscila, que é formada como fonoaudióloga, estava trabalhando em um posto de saúde e conheceu um artista circense, um trapezista. Eles desenvolveram uma grande amizade; ela pôde perceber que onde

⁸ Disponível em: http://iaradoparaitinga.blogspot.com/2005_12_25_archive.html. Acesso em: 07 nov. 2021.

seu amigo morava, havia diversos outros artistas circenses. Assim, ela propõe à Mariana o início de um projeto que consistia em uma pesquisa com artistas de circo que moravam em um conjunto habitacional, no bairro Limão em São Paulo. O mesmo processo de pesquisa se deu com os outros documentários.

Figura 3 - Documentário *O Circo Paraki*.



Fonte: Circo Conteúdo. Produção: Mariana Gabriel, Priscila Jácomo e Eduardo Rascov.⁹

A mãe de Mariana Gabriel trabalhou por 20 anos como repórter, redatora e editora em jornais e escreveu durante muitos anos para jornais e revistas nas áreas de economia e de esporte, como *Diário Popular*, *Folha de S. Paulo* (Caderno Folhetim); nas revistas: *Afinal* (seção Mulher), *Tênis Ilustrado*, *Match Point*, *Cláudia* e *Querida*. Seu pai, Roberto Salim, era jornalista esportivo, com mais de 200 documentários escritos, dirigidos e produzidos para a ESPN Brasil;¹⁰ dirigiu e escreveu para o programa mensal *Histórias do Esporte* que recebeu o Prêmio Vladimir Herzog e Prêmio Embratel. Participou das coberturas das Copas do Mundo de 1982 a 2014, Olimpíadas de 1992 a 2016, Jogos Panamericanos 1999 e de 2007.

⁹ - Disponível em: <https://www.circonteudo.com/livraria/o-circo-paraki/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

¹⁰ Franquia local da ESPN, sendo a filial controlada diretamente pela The Walt Disney Company e pela Hearst Corporation.

Figura 4 - Maria Eliza, Daise Gabriel e Mariana Gabriel.



Fonte: *blogspot* palhaço Xamego¹¹ (2018)

Um ano antes do projeto do *Circo Paraki*, Mariana já havia realizado seu primeiro curso de palhaçada com a Gabriella Argento. Considera que, dentro dos processos de estudo da palhaçaria, ela foi aprendiz de muitas mestras, a iniciar pela própria avó, assim como de outras também, como Beth Nogueira e Silvia Leblon.

A partir dessas primeiras informações acerca do trabalho de Mariana e da sua trajetória, ressaltaremos a importância das entrevistas como fonte documental para as pesquisas. Tais averiguações foram realizadas para a construção tanto do documentário do *Circo Paraki* quanto para os outros dois documentários supracitados.

Na continuidade às nossas análises a respeito de Mariana Gabriel e de seu trabalho, tivemos as fontes orais como documentos, que permitiram a aproximação da existência de um ou mais fatos acontecidos. Durante esse processo de análise documental como fonte de memória histórica, é preciso atenção da investigadora no entendimento de que aquele documento não é neutro, ele carrega significados de uma época, período da história. O documento/monumento é relacionado com o passado, que tece com o futuro.

O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias. (LE GOFF, 2003, p. 548).

¹¹ Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/2018/>. Acesso em: 22 de jun. 2021.

Depois de gerar a entrevista e sua transcrição, é gerado um documento a partir da gravação; o historiador produz, como Le Goff chama, um “documento monumento”, voltado para uma questão de valores históricos, no sentido de contextualizar aquela memória, aquela cultura, assim como os museus que guardam relíquias, ou bibliotecas que possuem documentos arquivados. Tal documento vai se tornar um monumento historiográfico, que poderá ser analisado por diversos tipos de pesquisadoras; cada uma tecerá o olhar a partir de seu interesse.

É recomendável que a pessoa que for fazer a transcrição seja preferencialmente o próprio entrevistador ou outra pessoa que esteja atenta que aquele trabalho é simplesmente uma transcrição, não cabendo opiniões ou expressão de sentimentos, mas sim se manter fiel às falas na escrita. Devem ser mantidas na íntegra falas de uso costumeiro, seja uma linguagem formal ou coloquial. A História Oral permite o registro de testemunhos e o acesso a “histórias dentro da história” e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado.

Abordo esse trabalho da historiografia que recolocou o ser humano como fonte de pesquisa documental, no sentido do cenário historiográfico, ao admitir o relato oral como fonte de pesquisa, uma vez que não eram consideradas como conhecimento empírico as vivências e as experiências que atravessaram um indivíduo em um outro momento histórico. No livro *Usos & abusos da história oral*, organizado por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, Becker (1996) utiliza a noção de “arquivos provocados” para dar conta da especificidade das fontes produzidas depois do acontecido, que, por isso mesmo, pertencem à mesma categoria das recordações ou memórias. Antes havia uma crítica por parte dos historiadores aos pesquisadores que acabavam confundindo a entrevista como uma fonte histórica, de relatos pessoais que não deviam ser considerados como estudos de história, pois podiam ter distorções dos fatos ocorridos que poderiam não representar uma época ou um grupo. A partir da década de 1980, como a Nova História, esses conceitos sofreram modificações e o relato deixou de ser visto como algo exclusivo de seu autor. A entrevista vai se converter em uma transcrição e poderá auxiliar a pesquisa e as investigações acerca do seu objeto, por meio de uma leitura atenta e cuidadosa. Entretanto, consideramos que os relatos orais nos permitem análises que na escrita não são possíveis detectar, como o timbre da voz, as entonações, as emoções que são colocadas em determinados momentos de fala.

A entrevista é um processo que envolve o entrevistado, o entrevistador e a questão que está sendo trabalhada. Logo, podemos perceber nas transcrições das entrevistas realizadas por Mariana, e sua equipe, que a escolha de cada entrevistado está relacionada a algum contexto que passa pela história de Maria Eliza e pelo palhaço Xamego. É necessário considerar que,

mesmo com o planejamento das investigações, é possível esperar problemas que ainda não haviam sido pensados.

Em seu artigo “A Dramaturgia como Fonte para uma História da Iluminação Cênica: Pirandello capocomico iluminador”, Berilo Luigi Deiró Nosella nos lança a seguinte questão: “é o interesse do historiador em inquirir tal objeto que o torna uma fonte. E, para que esse processo se complete, é preciso que, a partir do jogo de perguntas e respostas entre historiador e fonte - sujeito e objeto, se desenvolva uma narrativa” (NOSELLA, 2019, p. 3)

Resta-nos a pergunta: quais critérios metodológicos e teóricos foram utilizados nas entrevistas? Segundo Nosella, o método é a ferramenta principal que define um objeto como fonte histórica, “seria então a própria relação entre o potencial do objeto e o interesse do observador, mediada, porém, pelo método, ou seja, por um conjunto de critérios e procedimentos a propor e aplicar no ato de observação e questionamento do historiador para sua fonte” (NOSELLA, 2019, p. 4).

Quando se começa uma pesquisa documental, é necessário lançar algumas perguntas básicas, que serão primordiais para que se conheça a fundo a investigação. Primeiramente, se aquele documento for oral, se ele foi transcrito; se for uma imagem, se foi impressa; se for um texto impresso, qual o propósito? Por quem ele foi redigido? Ao iniciar a pesquisar documental, como já foi dito, é preciso contextualizar o documento que se coleta como etapa fundamental para o ofício do historiador (BACELLAR, 2010, p. 63).

Partindo desse princípio, a história, com novas premissas e novas possibilidades de análises, que geraram novas fontes documentais, passou pelo processo de ampliação; dentro da história das artes, uma profusão de contextos, objetos, imagens, ambientes, ganharam novos olhares. Para Nosella, “isso significa que a ampliação do leque de objetos que podem (e devem) ser encarados como fontes históricas sobre o fazer cênico deve modificar o horizonte quanto à identificação desses objetos/fontes, mas deve também fazer voltar nosso olhar, com renovados interesses, para objetos já consagrados como fontes” (NOSELLA, 2019, p. 8).

A tradição que priorizava como fonte documental os registros escritos, que retinham informações de um período, de uma antiga tradição, de uma cultura, limitava a incorporação de novos documentos para a análise histórica. Também é possível dizer que a historiografia é passível de mudanças, já que a cada tempo que passa, mais rápido alcançamos novas informações. Desde o início do século XX, houve um aumento de pesquisadores que fizeram o uso de relatos orais em suas investigações. Contudo, foi na “Nova História” que os relatos orais em pesquisas acadêmicas começaram a fazer mais parte da história, como fonte documental. A professora Dra. Maria de Lourdes Rabetti nos elucida a questão da seguinte maneira:

[...] a escrita da história, já ensinavam diferentes escolas de estudos históricos do século XX, particularmente a partir dos Annales, é obra aberta à evidência de que resulta de uma interpretação controlada por dados que são, no entanto, inconstantes, imperfeitos e eles mesmos mutáveis. (RABETTI, 2017, p. 52).

No que tange à história oral – que é o registro de testemunhos de pessoas que fizeram parte da história –, a entrevista, quando realizada, deve ser conduzida pelo historiador com o objetivo de elucidação das questões que perpassam as investigações e sua relação com o entrevistado. Na medida em que ocorrer a transcrição, ela deve ser fidedigna a todas as falas, seguir o processo metodológico traçado. É preciso ter cautela na utilização das entrevistas para não cometer equívocos bastante comuns, ao tomar como uma verdade absoluta o conteúdo da gravação, não observando e levando em consideração alguns fatores que influenciam nas informações que foram prestadas. Portanto, vamos discutir sobre o modo como é iniciado o trabalho de Mariana Gabriel com as produções documentais, a partir das transcrições.

A pesquisa inicia oficialmente sobre artistas de circo que moram no bairro do Limão Singapura; lá, ela e Priscila Jácomo conheceram vários artistas, como o Dover Tangará, um grande trapezista. Durante esse processo de descobertas, ela foi percebendo a importância da história dele e de outros artistas, e a relevância de registrar a memória do circo brasileiro.

O que contribuiu para a decisão de registrar a história de sua avó foi o fato de que, durante as pesquisas e entrevistas para a construção do documentário *Circo Paraki*, Mariana Gabriel e Priscila perguntavam para os artistas circenses se conheciam a Maria Eliza, o palhaço Xamego; porém, as informações eram mais sobre o seu bisavô, João Alves. Durante esse projeto do *Circo Paraki*, ele começou a ser exibido nas universidades e havia lugares em que a Daise começou a acompanhar as exposições, para as quais ela levava a foto do palhaço Xamego atuando nos anos de 1940. Essas exposições possibilitaram o encontro com pesquisadores de circo e de teatro. Mais do que despertar em Mariana um certo orgulho de falar da história de sua família, havia algo além dessa personalidade. Levantar tais registros do audiovisual da memória de uma mulher negra que atuou como palhaço seria de suma relevância para a cultura circense brasileira. Principalmente frente a um país colonizado por brancos, em que a maior parte dos documentos são referenciados aos artistas brancos.

Em uma dessas entrevistas, Mariana traz esse relato cheio de significados:

E aí quase eu tive um colapso na primeira entrevista, que foi com Sr. Ivão que era malabarista cubano, que na verdade era chileno, aquela coisa do artista circense, e foi uma emoção muito grande, quando eu cheguei na casa dele, foi muita emoção, porque tinham muitas coisas na casa dele, e hoje consigo compreender melhor. Então resumindo, Sr. Ivã sendo chileno, falava o castelhano, e minha avó também falava

castaleanado, porque a minha bisavó, filha de Índios Charruas, uruguaios, também falavam castaleanado. O Sr. Ivã tinha uma postura que hoje identifico como uma postura do artista circense. Então é como a bailarina, que você olha e reconhece nela o pé, a forma de se sentar. E eu olhava para os pés do Sr. Ivã e dizia, mas eu conheço esses pés, identificava com os de minha mãe. Tinha as coisas dos valores, por exemplo durante a entrevista ele disse umas coisas muito lindas, como o que minha avó dizia, “dinheiro é papel minha filha”. Seu Ivã foi uma revolução. (Mariana Gabriel - entrevista no Canal Cultura de Santo André / Acesso em: 21 ago. 2020.)

Em outra entrevista para a construção do documentário do *Circo Paraki*, elas conversaram com dona Laudi Fernandes e dona Vic Militello, tradicionais circenses. A mãe delas, Dirce Tangará Militello, tem uma importância muito grande para o circo brasileiro: ativista que lutou muito pela história do circo. Quando chegou ao final dessa entrevista, as artistas circenses deram para a Priscila um livro que se chama *Terceiro Sinal*. Dentro desse livro, há um capítulo que se chama “Palhaço” e, naquele pequeno pedaço do livro, há um capítulo dedicado ao Circo-Theatro Guarany. “A foto que não foi batida, que ficou dentro dos olhos e ainda vejo quando rebusco dentro de mim nos meus velhos guardados: o palhaço amamentando o filho que chorava...” Ali, há olhar singelo por aquela imagem representativa; trazê-lo à tona naquele encontro, trazia o reconhecimento e a importância daquela família. “Ela não sabia que sua imagem com roupas, e as maquiagens, num passado distante, está sempre presente, na marcada lembrança de uma criança que viu o seio do palhaço”.¹²

Ao longo das entrevistas, Mariana perguntava para os artistas se eles conheciam a sua família e eles diziam, com a boca cheia do bisavô, “Ah, o João Alves, tradicional circense”. Mas quando ela perguntava sobre a avó, Maria Eliza, eles não falavam, e aquilo trouxe incômodo à Mariana. Durante o projeto do *Circo Paraki*, a mãe de Mariana, a dona Daise, ia em seu lugar. Ao apresentar as imagens de Maria Eliza, alguns questionavam a existência de uma mulher atuando como palhaço na década de 1920 do século XX, já que apenas nos anos 1980 poderá ser percebido um aumento expressivo de mulheres atuando como palhaças. Isso também realçou o olhar de Mariana frente ao trabalho de sua avó.

Mariana e sua mãe, em conjunto com uma equipe, deram início ao projeto *Minha avó era palhaço*. Conseguiram apoio através do edital Funarte Carequinha, no quesito pesquisa, mas que também contemplava o audiovisual. Foi no dia 21/03/2016 a estreia do documentário. Com mais de 100 exibições, foram para alguns outros países, como o México e o Uruguai. Mariana relata determinados momentos que lhe foram bem significativos, durante as exibições, como o *Festival de Teatro Negro - Festival de Benjamim de Oliveira*, em que eles fizeram a

¹² Militello, V. Trecho *Terceiro Sinal*, blog Palhaço Xamego, primeira parte / Acesso em: 15 mar. 2015

abertura com o documentário. Houve uma exibição em Porto Alegre em que três mulheres negras debatem sobre questões raciais para um público composto em sua maioria por brancos, ressaltando a vida e obra de uma mulher que sofreu tanto com os preconceitos raciais. Ela também destaca Feira de Santana, na Bahia, onde foi uma emoção muito grande porque apresentaram para muitas donas Elizias. Ao final dessa exibição, todas as “Maria Eliza” vieram abraçar Mariana Gabriel. Em Guadalajara, no México, muitos vieram depois da exibição dizer que “minha avó era muito parecida com a sua”; isso a fez se reconhecer com o povo negro.

Um novo processo ocorre: Mariana Gabriel começa a reelaborar as apresentações do documentário *Minha avó era palhaço* depois que uma palhaça, Manuela Matusquela, produtora do festival *Palhaças pelo mundo*, a convidou para o evento e disse que gostaria de dar abertura ao festival com o documentário: “Mariana, vamos exibir o documentário, mas gostaria que você viesse com um solo”. E Mariana se questiona: “Mas mais? hahahah, mas como que eu trago para o meu corpo todas essas formações? E eu aceitei esse desafio da Manuela, e faço um solo, Cielito lindo, um hino mexicano, que eu brincava com minha avó quando eu era criança, e toda essa minha motivação é essa minha brincadeira com a minha avó”. Assim, a palhaça Birota vem apresentando o documentário e em paralelo a atração circense, combinada por esses diversos elementos que compõem a dramaturgia de sua palhaça.

1.2 Palhaça Birota

Nossa próxima análise vai se dedicar ao grupo *Circo de Sóladies*¹³ que, no dia 25 de maio de 2020, com a palhaça Úrsula no comando, trouxe a palhaça Birota para a cena, de forma online, pela plataforma do *Youtube*, em meio a um cenário pandêmico. Achei importante trazer essa entrevista por algumas questões que me chamaram a atenção. Primeiramente, Mariana Gabriel se apresenta nessa entrevista como palhaça Birota. E o que podemos perceber é que o figurino é composto por elementos que caracterizam sua palhaça, como o *blazer* preto, uma flor, o cravo de rosa no bolso e, no cabelo, algumas flores vermelhas. Como cenário de fundo, ela trouxe as cortinas de um palco de teatro, que trazem em sua imagem essa relação misturada

¹³ *Circo de Sóladies* é formado por uma trupe de mulheres palhaças, desde 2013. Foi criado a partir das inquietações em relação à desigualdade de gênero e da percepção de que havia ainda um pequeno espaço dado à mulher tratando-se de comicidade e linguagem da palhaçaria. (Fonte: *site Circo de Sóladies*).

entre o circo e o teatro; também colocou a fotografia de sua avó emoldurando a imagem, dando a sensação da presença de sua avó ou, mais especificamente, do palhaço Xamego.

A palhaça Úrsula vai explicando com muito gracejo como será aquela apresentação. Com destaque à figura que se fará presente, realiza algumas interações com o público e, dentre as possibilidades de compartilhamento daquela experiência *online*, a palhaça orienta as formas possíveis dos espectadores convidarem mais pessoas para prestigiar aquele espetáculo. Antes que a palhaça convidada entre, ela faz uma descrição biográfica a respeito da trajetória da atriz, cineasta, dramaturga, diretora e, claro, palhaça. Revela que alcançou prêmios com seu projeto de cinema e circo, viajando com ele pelo Brasil todo. A apresentadora também explica que o nome Birota vem das birotinhas que sua avó fazia em seu cabelo, as mesmas que foram feitas em sua bisavó. Aqui, a Palhaça Birota é chamada para entrar em tela; inicia a apresentação de forma muito receptiva, nesse formato *online*: “Senhoras e Senhores, sejam todos bem-vindos ao grande picadeiro do grande Circo Guarany. Sim, senhoras e senhores que o grande circo Guarany aterrissa hoje aqui na sua sala do Interviú do Circo de Sóladies. Es uma honra muy grande. Si! Sim aqui do meu lado direito, a palhaça, oficialmente, Birotaa!!!” Várias pessoas que estão assistindo acenam para ela, dando boas-vindas, através das mensagens escritas. “E aqui do meu lado esquerdo, ela, a mais linda, a mais bela, o palhaço Xamego!” (tira de dentro do bolso os confetes e joga em cima da imagem do palhaço Xamego).

Figura 5 - Palhaça Birota no palco.



Fonte: *blog* Palhaço Xamego (2018).

Figura 6 - Palhaça Birota no palco



Fonte: *blog* Palhaço Xamego (2018).¹⁴

A emoção é um sentimento que se faz transbordar naquele momento. Úrsula diz ter ficado arrepiada com aquela entrada, assim como a Birota diz estar muito feliz por estar ali, naquele momento. Mediante à pandemia, em que o mundo todo teve que fazer o distanciamento social, a palhaça apresentadora pergunta à palhaça entrevistada como está sendo este momento. Birota aproveita para fazer uma brincadeira, ao dizer que ela e a avó continuam juntas, mas que está sendo um momento difícil, ficar longe e separadas. Úrsula indaga se a palhaça Birota sempre foi Birota ou se havia se descoberto há pouco tempo. Então, ela aproveita para fazer uma brincadeira através do uso da linguagem, espécie de um trocadilho: diz que atualmente ela acha que sempre foi birota,¹⁵ mas que se descobriu faz pouco tempo.

Figura 7 – Palhaça Ursula com a palhaça Birota.



Fonte: *Minha Avó era Palhaço*, SóLadies INTER.VIU com Mariana Gabriel - YouTube (2020).¹⁶

¹⁴ Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/2018/>. Acesso em: 10 out. 2020.

¹⁵ *Birota* é o feminino de birote. Penteados femininos que reúnem os cabelos no cocuruto da cabeça; pitote. Site: <https://www.dicio.com.br/birota/>. Acesso em: 17 out. 2021.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7nHaZFbYvQ&t=1077s>. Acesso em: 18 nov. 2020.

Aqui, a palhaça aproveita para contar como foi esse processo de descoberta e construção da sua palhaça. Enquanto Mariana, o desejo de trabalhar como artista era grande; entretanto, a mãe não apoiava tanto essa decisão como profissão. Uma vez que a mãe dela, a dona Deise, havia vivenciado a época em que o circo foi tomando outro rumo, questões que podem estar relacionadas com fatores do Circo Guarany ter vivenciado momentos difíceis. Ainda assim, isso não impediu a realização de atividades artísticas, como teatro amador e cinema; desde pequena a avó a fantasiava. Durante a fala, ela relata o processo que a fez despertar o interesse em desenvolver sua palhaça. Como a própria Ursula em seguida irá comentar, a partir da fala de uma “espectadora”, muitas vezes momentos difíceis podem ser transmutados, por exemplo, através da arte: “Momentos de ruptura geram transformações para a gente, não é? Sabe o que eu sinto Birota, que às vezes quando a gente precisa dar uma virada nas nossas vidas, e tomadas de decisões as coisas tendem a fazer assim: vai logo, as vezes a gente toma uns tapas, mas a gente se transforma”.

Mariana responde dizendo que a vida vai levando e as coisas vão acontecendo, que foi muito maluco o rumo das coisas, que ela acabou sendo engolida pelo mundo palhaçístico. A partir de então, ela foi se dando conta de que sua avó era palhaço, seu tio avô, seu bisavô. Sua mãe, que quase não falava das histórias do circo, começou a contar histórias que ela nunca havia ouvido. Ela relata que foi uma revolução pessoal e também familiar. A Ursula diz: “-Aproveita e me diz, como é você ser a neta da primeira mulher palhaço do Brasil? E como a família lidava com a questão de gênero, por ela ser mulher? E por que ela não podia ser palhaça?” Mariana responde dizendo que avó dela era palhaço em 1940, quando não existia a figura da palhaça mulher. Na, ela passou por um momento muito difícil para decidir ser palhaço.

O palhaço do circo era o irmão dela, o tio Toninho, o palhaço Gostoso, que era super bonitão, só que ele teve um problema de saúde muito sério, e teve que cortar as duas pernas. Aí precisavam de um substituto; sua avó, que já era caricata, trabalhava no circo-teatro com personagem cômica. Assim, ela se ofereceu para o bisavô que era dono do circo, teve que provar que ela podia ser o palhaço. Ela se vestiu, soltou o cabelo crespo bem armado, e colocou uma cartolinha bem pequenininha na cabeça, começou a fazer graça, uma, duas, três vezes, até que ele começou a rir. Ele confiou, então, que ela poderia ser o palhaço, mas era um palhaço masculino. Ela enfatiza que não existia essa ideia da palhaça, então não havia essa ideia de como eles lidavam, porque a ideia do palhaço era uma figura masculina para aquela época. Segundo Mariana Gabriel, a partir de suas pesquisas, a ideia da palhaçaria feminina no Brasil surge na década de 1980, com as escolas de circo.

Mariana Gabriel também fez com os seus pais uma pesquisa que resultou no documentário *Os Caminhos do negro João Alves por esse país de meu Deus entre lonas serragens picadeiros*. João Alves, homem negro, foi dono de circo no início do século XX. Foi durante o processo das exibições do filme do palhaço Xamego que algumas pessoas começaram a falar que conheciam histórias do Circo Guarany.

Mariana ainda relata a importância de poder refazer os caminhos do Circo Guarany, passando pelos estados que ele percorria. Um dos lugares por onde eles passaram foi a cidade em que seu bisavô nasceu, São João del-Rei, em Minas Gerais. Através do financiamento do prêmio Itaú, para contar essa história, eles realizaram o caminho de carro, imaginavam toda aquela turma, animais e todos os materiais do circo, viajando de trem.

Figura 8 - Família Alves



Fonte: *blog Palhaço Xamego*.¹⁷

Uma das lembranças que Mariana traz com carinho é de sua tia-avó Efigênia: um recorte em um jornal, meia página com foto delas, na cidade de Batatais, no interior de São Paulo. Surpreende o registro em uma época em que não se colocava foto em jornal, além de não haver tantas mulheres negras ocupando colunas em jornais.

Efigênia atuava com Maria Eliza. As duas realizaram muitas atividades em conjunto. Havia tantas imagens das duas que pareceu ser importante que se falasse da tia Efigênia. Então, a história *Minha avó era palhaço*, de Mariana Gabriel, foi percorrendo o Brasil inteiro, em festivais de circo e em centros culturais. Foram 11 estados brasileiros, em Guadalajara, no México, e em Buenos Aires, na Argentina. Até o dia dessa entrevista, foram 137 exibições nesses quatro anos, sempre fazendo uma conversa ao final da apresentação do documentário.

¹⁷ Disponível em: http://palhacoxamego.blogspot.com/2019_04_28_archive.html. Acesso: 20 de nov. de 2020

Figura 9 – Efigênia Alves, irmã de Maria Eliza Alves



Fonte: *blog* Palhaço Xamego (2019).¹⁸

O documentário ficou em um período no SESC TV e agora foi licenciado por três anos pelo Canal Brasil. O conteúdo histórico das entrevistas e o conteúdo do documentário podem ser acessados no *blog* do Palhaço Xamego; na aba “transcrições”, todas as 26 entrevistas que foram realizadas para o documentário estão disponíveis na íntegra.

Nessa entrevista, aproveitei para perguntar a Mariana se ela achava que era possível uma comicidade propriamente feminina. Ela respondeu que acreditava, sim, ser possível, por ser uma coisa recente, iniciada em 1980; que estamos tentando criar, desenvolver essa dramaturgia e pensando tema femininos; que a palhaçaria masculina veio de uma tradição, a qual trabalha-se muito no lugar da polaridade, deixando palhaços masculinos “parados” no branco-augusto, enquanto as mulheres estariam em processo de descoberta.

Mariana conta, também, como foi o processo de desenvolvimento de sua palhaça. Conforme comentamos, ela havia sido convidada para abrir o festival de palhaçaria feminina, organizado por Manuela Matusquela. Em um primeiro momento, ela não se sentiu preparada, recorrendo a algumas mestras, como Andréa Macera, Silvia Leblon, Karla Concá, entre outras. Mariana achou interessante o processo de descoberta de sua palhaça e sentiu, nesse movimento da palhaçaria feminina, que “ninguém solta a mão de ninguém”. Assim, ela criou o número com a ajuda dessas palhaças, um número com o Xamego. A palhaça Mafalda perguntou a Mariana Gabriel se ela tocava piano ou algum instrumento. Foi quando teve a ideia de cantar e tocar uma música que ela cantava com sua avó, *Cielito Lindo*.

¹⁸ Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/2019/> . Acesso em: 18 nov. 2020.

Figura 10 - Palhaça Birota em cena



Fonte: *blog* Palhaço Xamego (2018).¹⁹

A entrevista vai finalizando com alguns outros comentários do público e Mariana se despede daquele momento com a apresentação da música *Cielito Lindo*, cantando com a imagem de sua avó em um pequeno cenário de teatro. Mariana traz a música como expressão artística, afetiva e memorialística. Observamos o trabalho de Mariana Gabriel e suas atuações como palhaça e produtora cinematográfica como experimentação de vida, pela forma como ela se evidencia ou perpassa por tais obras, colocando seu próprio modo de ver a história de sua avó e de seu bisavô.

É importante destacar a abordagem da entrevistadora sobre a questão da potência do indivíduo, que pode ser impulsionada por alguma experiência adversa da vida. Como ocorreu com Mariana Gabriel, ao relatar que, depois de um término de namoro, ficou perdida, ao que uma amiga levou a sugestão de um curso de palhaçaria feminina. A partir de então, ocorreu uma revolução em sua vida. A dor pode ser desdobrada em um contexto poético; a vida e a arte, nesses instantes, podem se misturar. Assim como o próprio trabalho de Maria Eliza, com o palhaço Xamego. Após uma doença que acometeu seu irmão, emergiu no interior daquele circo e daquela família uma problemática: quem seria o palhaço que substituiria o seu tio Toninho? É a partir dessa necessidade que Maria Eliza, já tendo feito trabalhos cômicos, se dispõe a exercer essa função dada ao palhaço, de extrema importância para a constituição de um espetáculo e do circo.

¹⁹ Disponível em: http://palhacoxamego.blogspot.com/2018_01_07_archive.html. Acesso: 14 set. 2020.

1.3 Minha avó era palhaço

Em meio à pandemia, Mariana Gabriel continuou suas atividades. Além da produção do documentário *Minha avó era palhaço* (2016), continuou concedendo entrevistas e estreou o documentário *Os Caminhos do Negro João Alves por Esse País de Meu Deus – Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas* (2021). No dia 18 de agosto de 2021, a família Alves estreia o documentário pelo canal Centro de Memória do Circo e pelas mídias digitais, como *facebook* e *youtube*, contado em quatro episódios.

Figura 11 - Cartaz do documentário *Minha avó era palhaço*



Fonte: *blogspotpalhaoxamego*. Produção: Mariana Gabriel, Ana Minehia (2017).²⁰

Os dois documentários trazem memórias da família circense tradicional brasileira, de artistas palhaços e circenses propriamente brasileiros. Além de trazer a história, com passagens de momentos dessas figuras ilustres, as entrevistas com outros artistas circenses, do período do circo-teatro no Brasil, são trazidas nos documentários. Através desses relatos, informações preciosas são reveladas: os donos de circo, antigamente, eram palhaços também, mas nem todos pintavam o rosto. Quem disse isso foi o palhaço Carlos Antônio Spindolla, o palhaço Biriba.

No documentário *Minha avó era palhaço*, Mariana inicia dizendo sobre a sua vontade de ter feito parte do grande Circo-Teatro Guarany, no qual sua avó era a grande atração, como o palhaço Xamego. “O que trago aqui são lembranças e os recortes de histórias que não vivi, mas ouvi durante os meus trinta e três anos. Memórias que não saem da cabeça e que carrego com meus bordados mais preciosos” (Gabriel. M, documentário *Minha avó era palhaço*, 2016). Começa, assim, a história do documentário sobre sua avó, feito por sua família, mantendo a

²⁰ Disponível em: http://palhaoxamego.blogspot.com/2017_07_02_archive.html. Acesso em: 22 de jun. 2020.

tradição circense. Uma produção de Mariana Gabriel, sua mãe, Dona Daise Gabriel, e seu pai, Roberto Salim, além dos amigos, que se tornaram irmãos, ao longo das descobertas dessas relações que se entrelaçaram na história desta grande mulher, Maria Eliza Alves.

O documentário vai estabelecendo um diálogo entre imagens e lonas circenses. Mariana entra em uma lona de circo, sentada na plateia; dentro do circo ela olha para o espaço, com um olhar de curiosidade. Ao fim dessa primeira parte, entra o cartaz do filme, com a imagem do palhaço Xamego.

Figura 12 - Cartaz do documentário *Guarany- História do Circo dos Pretos*



Fonte: *blog Palhaço Xamego*. Produção: Família Alves (2021).²¹

Um corredor de um prédio vai sendo filmado, Mariana anda nesse corredor até uma porta. Quando a porta se abre, a imagem do palhaço Xamego, em um quadro grande, recebe a plateia. Ao adentrar no apartamento, os integrantes da produção do documentário estão reunidos para uma “bate-papo”. Daise Gabriel, a filha de Maria Eliza é quem começa trazendo algumas informações pessoais, de sua relação como filha de Maria Eliza e de como ela era quando era o palhaço Xamego. Daise Gabriel não gostava muito do palhaço Xamego; ao longo do tempo é que foi entendendo mais quem era aquela figura do circo. Ela ainda relata que a história de sua mãe no circo começou com certo luxo e conforto para depois cair em uma realidade mais difícil.

Ao longo do documentário, diversas entrevistas vão sendo apresentadas, como a de Mariovaldo Paschoal, que foi vizinho do palhaço Xamego e guarda lembranças de quando eles

²¹ Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/2021/>. Acesso dia: 10 de novembro de 2021.

chegaram a São Paulo. Joaquim Antônio foi outro vizinho de Maria Eliza e relata que conversava por horas com o Sr. Eurico e que o mesmo contava como eram as apresentações no circo. Outros circenses como Guaraciaba Malhone e Alexandre Malhone, de família tradicional circense, tiveram contato com João Alves e trouxeram relatos sobre algumas de suas características, como a de ser um homem supersticioso. Aliás, o que pode ser percebido é que havia uma tradição dos donos de circo itinerante: ao chegarem em uma cidade e montarem a lona de circo, se no local escolhido houvesse pouca terra, não armavam a lona, ou mandavam desmontar para armar em outro local. A regra era de que no local deveria haver muita areia, isso era sinônimo de espetáculos cheios.

Dentre outras informações que vão sendo trazidas ao longo do documentário, uma importante questão é elencada. Ao iniciar pela música de Luiz Gonzaga, cuja composição, ao que tudo indica, se referia ao palhaço Xamego: “Todo mundo quer saber, se é mulato ou negro”; há uma brincadeira de linguagem e aparece a questão subliminar do gênero. A Dona Daise diz que naquela época não havia o feminino de palhaço, apesar de que já havia vários personagens cômicos que as mulheres representavam nos circos: as caricatas, as caipiras e *soubrettes*. Dona Daise enfatiza essa ideia: de que palhaço era coisa de homem.

Para Ermínia Silva, aquilo que constitui o palhaço – os jogos que são realizados, a triangulação de olho no olho, estar atento, mexer, brincar com o público – tem uma relação forte com a plateia, o que para uma mulher seria mais desafiador naquele período. Uma vez que é algo que a sociedade não estava preparada até determinado momento, de forma que não era permitida essa ‘troca’ entre homens e mulheres; no circo, isso não era diferente. Segundo ainda Ermínia Silva, em debates contemporâneos sobre gênero e racismo, a ela surpreende mais o fato de ter uma mulher palhaça no circo do que os negros no circo. Essa colocação da pesquisadora está relacionada ao fato de que os negros ocuparam muitos espaços artísticos. Não há como dizer da cultura brasileira e de sua produção artística sem que os negros não estejam relacionados de forma direta nessa construção identitária (Silva. E., entrevista concedida à família Alves, *blog Palhaço Xamego*, 2015).

Dadas essas questões, no documentário também é trazido parte do capítulo “Palhaço”, do livro *Terceiro Sinal* (1978), de Dirce Tangará Militello, em que relata um momento que a autora vivenciou em sua infância:

Circo Guarani, de propriedade de João Alves, levava as melhores comédias musicais da época. Ele e sua família compunham o elenco. João Alves era o ensaiador, e ator principal, suas filhas, uma era a mocinha, e a outra a caricata, que é como chamavam a atriz que fazia a parte cômica do espetáculo. Interessante porque como o circo fazia uma apresentação por dia, e sempre variada, chamava-se de caricata a atriz que

também variava nos espetáculos. (...) A foto que não foi batida, que ficou dentro dos olhos, e ainda vejo quando rebusco dentro de mim nos meus velhos guardados, o Palhaço amamentando o filho que chorava. No camarim o menino chorava, ela o amamentava mesmo sem tirar a maquiagem, e trocar de roupa. Lá fora muita gente esperava querendo conhecer o simpático Palhaço, principalmente as moças. Engraçado como as moças se apaixonavam pelos Palhaços, mesmo sem conhecer o rosto. (MILITELLO, 1978).

Figura 13 - Capa do livro *Terceiro Sinal*



Fonte: *Estante Virtual*. Editora Mercury, 1984, 120 p.²²

Maria Eliza teve dois filhos: Aristeu e Daise. Como parte da tradição de várias famílias circenses, os saberes dessa cultura são repassados de pais para filhos. Os filhos de Maria Eliza foram sendo ensinados desde crianças sobre algumas modalidades que eram apresentadas no Circo-Teatro Guarany. Para ensaiar, as crianças eram acordadas cedinho.

Maria Eliza trabalhou como palhaço Xamego até seus 70 anos. No circo Guarany, ela entrava durante todo o espetáculo. Segundo Daise: “A entrada que fazia mais sucesso era ela com meu pai” (Gabriel, D., documentário *Minha avó era palhaço*, 2016). Na filmagem, nesse momento, é colocada uma animação em desenho do palhaço Xamego representando suas diversas atuações no circo. Ainda segundo Daise, ela entrava várias vezes, participava do número de comédia, entrava também nos números que as pessoas realizavam e nos números com os animais. “Ela tinha cachorro, gato que fazia força dental, que ela adestrava. Ela também tinha uma galinha garnisé e um macaco chimpanzé, chamado pescador, coçava, dissimulava e fazia que de conta que estava morto” (Gabriel, D., documentário *Minha avó era palhaço*, 2016). Uma das esquetes que Maria Eliza apresentava, de acordo com sua filha, era de garçom malandro do bar: ele trocava as bebidas das garrafas e fingia ficar de fogo, tomando limonada.

²² Disponível em: https://palhacoxamego.blogspot.com/2015_03_22_archive.html. Acesso em: 22 nov. 2021.

Daise diz que seu avô faleceu quando ela tinha seis anos e que o circo teve que ser vendido depois de um acidente que o pai dela, o Eurico, sofreu. Segundo Daise, o pai dela havia quebrado ou cortado a perna, e ficou imobilizado por anos. Leonardo Diniz trouxe uma informação, que até então parecia ser desconhecida para a família, de que o mastro, um mastro que serve de suporte para erguer a lona do circo, caiu sobre a perna do pai dela, que teve uma fratura séria. A dificuldade de encontrar mão de obra masculina para os serviços braçais contribuiu para o destino que o circo tomou. Ainda assim, Maria Eliza se manteve no circo, mas teve que encarar as despesas da família e os problemas pessoais.

Mariana Gabriel traz ao fim do documentário uma fala, que revela seu desejo e sua herança artística: “Também quero ser palhaço, minha avó, tal qual a Senhora. Que eu possa manter viva a nossa tradição circense, através desse corpo que herda tantas histórias. E que continuemos a nos encontrar nessa dança e nos momentos de graça” (Gabriel. M., documentário *Minha avó era palhaço*, 2016).

A direção do filme é de Ana Minehira e Mariana Gabriel. A produção e a pesquisa contaram com Daise Gabriel, Roberto Salim Gabriel e Mariana Gabriel. As transcrições do *blog* do palhaço Xamego foram feitos por Fernanda Monteiro, Patrícia Farah e Juliana Matos. O *blog* contou com a participação da Daise Gabriel, Yara Guerra, Fernanda Monteiro e Mloka (arte). Mais 17 integrantes que compuseram a produção de circo, de fotografia, de direito de imagens, de animação e ilustração, dentre outros.

1.4 Os Caminhos do Negro João Alves por Esse País de Meu Deus – Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas

O *Guarany, História do Circo dos Pretos* é uma obra que possui duas versões, seriada ou com os episódios reunidos. O documentário está relacionado à história da Maria Eliza, como palhaço Xamego, no Circo-Teatro Guarany. Nesse trabalho, a família Alves conta a trajetória do circo pela cidade de São Paulo, trazendo personagens da história das artes circenses do Brasil. João Alves da Silva, homem negro, logo depois da abolição da escravidão se tornou proprietário do Circo Guarany e sua filha, Maria Eliza Alves, ficou sendo reconhecida como a primeira palhaça negra do Brasil. É uma volta no tempo, na memória, entre as ruas de São Paulo e descobertas surpreendentes dessa família tradicional circense. O documentário se volta à infância e discute negritude, racismo, questão de gênero e memória.

Este projeto é uma realização da família Xamego, com apoio da 1ª edição do edital de apoio às culturas negras, com produção Diôio. A primeira imagem que aparece como pano de fundo é de uma criança pequenina, que representa essa passagem da vida de todos nós. Aqui, ela simboliza a dona Daise, imagem que vai ser o fio condutor para dar início à próxima cena, com a filha da Maria Eliza contando sobre sua mãe: “Minha mãe foi uma mãezona, mas também foi outra pessoa” (Gabriel, D., documentário *Guarany, História do Circo dos Pretos*, 2021).

Daise Gabriel nasceu na maternidade de São Paulo, entre um espetáculo e outro. Nos anos de 1948, o Circo Guarany não tinha toda aquela “pompa” da época do seu avô João Alves, mas continuava cumprindo sua missão, divertindo as pessoas, nos bairros vizinhos da capital paulista, que ia crescendo velozmente, para depois se tornar a maior capital brasileira. O circo percorreu o Brasil por quase quarenta anos, mas depois se fixou na cidade de São Paulo. Assim, o circo dos pretos encontrou o seu público e fez rir com o palhaço Xamego, sua maior atração.

Uma história contada por filha e neta. Alguém, ao fundo das imagens que vão aparecendo, grita: “Nia, Nia, Nia...”. Mariana aparece e diz: “São tantas histórias que minha avó contava.” (Gabriel, M. documentário *Circo dos Pretos*, 2021). Dona Daise é convidada por Mariana a entrar no picadeiro e fazer as pazes com o Xamego. Elas e uma linda criança (que fez parte da apresentação do documentário) vão em direção ao picadeiro do circo e Mariana pergunta à sua mãe o que vem em sua mente:

A força do cabelo, era um momento mágico, no começo doía, porque puxava muito o cabelo e quando chegava na ponta da lona, as pessoas me olhando, e ia fazendo as evoluções (sereia, fazia alguns gestos, princesa) me sentia segura lá, mas quando eu descia, tinha que encarar quem? Com o Xamego....eu não gostava muito... (Gabriel, D., documentário *Circo dos Pretos*, 2021)

Tabajara Pimenta, um dos entrevistados, depois de um vídeo apresentado, diz: “Ela era meio espetáculo! Ficava aquela moçada atrás da cortina, querendo conhecer o Xamego...Ela nasceu para aquilo... Ninguém sabia que ela era o Xamego” (Pimenta, T. documentário *Minha avó era palhaço*, 2016)

Mariana está em frente a uma máquina de costura. Ela revela que serão contadas histórias da costureira palhaço, nessa caminhada pelos bairros da capital paulista, de ontem e de hoje. Começando pela zona leste, Fernanda Ricardo é a primeira entrevistada. Ela relatou a história do seu avô, que era caminhoneiro e contava diversas histórias. Eles moravam no bairro do Carrão, no jardim Maria Luiza. Segundo Fernanda, muitas histórias eram sobre o palhaço Xamego e, ao falar dele, o referenciava como homem. Ainda no mesmo bairro, Júlio Carlos

Oliveira mostra o espaço onde eram montados os circos. E o Guarany montava naquele lugar, que atualmente é um depósito de carros.

O próximo destino de Mariana Gabriel é a Vila Piauí, um dos bairros por onde o Circo Guarany passou. Daise conta nesse momento que as mulheres mandavam bilhetinho, presente para o palhaço Xamego. Um dia, uma mulher entregou para a Maria Eliza um presente, para que fosse entregue ao palhaço Xamego; ele balançava os corações quando o circo era armado no local destinado também aos times de futebol da região. O Sr. Ari do Vinil mostra o local onde era montado o Circo Guarany.

Segundo Dona Daise, sua mãe, Maria Eliza era enérgica com ela e seu irmão, Aristeu.

Com minha mãe eu era dócil, agora com ele (Xamego), não sabia muito me portar, porque com ele eu achava que podia ser desobediente, mas também não desobedecia. Então era uma pessoa que me desagradava um pouco. (Gabriel. D. documentário *Minha avó era palhaço*, 2016)

Eles se apresentavam no Circo Guarany: Dona Daise acrobata e Aristeu, saltador, fazia o “flip-flap”. Tinham que fazer bem-feito os números, da mesma maneira que faziam nos circos. Para fazer os exercícios, havia um trapézio em cima da cama, onde eles dormiam. Eles moravam em um cortiço, a casa era no morro, com casas não tão apertadas, como atualmente. Os filhos ajudavam em basicamente tudo. Faziam balas nos cones e santinhos do palhaço Xamego, que Daise distribuía. Segundo dona Daise, lembrar o passado tem sido transformador, reencontrar o Xamego em um *show* no SESC, na figura do Biribinha, foi uma volta à infância.

Eram duas grandes forças que os circo-teatro tinham: uma era o palhaço, que era o galã do circo e o clínico geral do picadeiro. Clínico, porque de cada modalidade do picadeiro, das quatro modalidades do universo circense, malabarismo, equilibrismo, acrobacia e a comicidade, ele tinha que saber um pouco de cada uma dessas. (Biribinha, documentário *Circo dos Pretos*, 2021, 32m22s).

Os bairros de São Paulo cresceram e o circo também foi ganhando outros espaços para as apresentações. Outro local em que o Circo Guarany era armado é onde hoje está o mercado municipal de São Miguel Paulista. Sarah Aziz Rocha, uma das entrevistadas, relata sobre as experiências que viveu na época do circo. Ela e sua família puderam conhecer o palhaço Xamego, em um dia de domingo. Ficou guardado em sua memória o número do mágico, em que ele tentava tirar moedas de sua orelha, até que saía um monte de balas que o Xamego jogava para a plateia.

O Circo Guarany tem uma história muito forte com o bairro Piqueri, na Rua Santa Romana, o antigo moinho velho. No Largo do Rosário, no bairro da Penha, o circo era sucesso

garantido. Ali, o circo encontrava a irmandade de sua gente, sua alma e origem. A irmandade do Rosário dos homens pretos.

A relação de Maria Eliza com os animais era uma coisa quase que imediata, direta, em que se estabelecia para além do comum. Porém, a grande atração era com o cachorro Swing e quis o destino que o único registro do palhaço Xamego em palco fosse de um número com essa dupla. A música de fundo era a do Xamego, do Luiz Gonzaga; quando tocava a música, eles dançavam juntos, com o arco no meio do palco. O cachorro pulava por cima, no meio e, ao final, ele pulava no colo dela.

O tio de Daise, Antônio Alves, depois de não poder mais se apresentar como palhaço Gostoso no circo, escrevia as peças. Ele é o autor da comédia: *Quem é o pai da criança?* A peça fazia sucesso e Maria Eliza atuando como palhaço Xamego, transformada, se “espalhava”. Havia, por exemplo, uma comédia que acabou ficando famosa e tinha o *gip colette*, uma saia francesa. Era a comédia que ela mais agradava, porque tinha um jogo que ela realizava: era um criado muito metido e palpiteiro, que tinha um relacionamento com a mocinha da comédia. O criado provocava a mocinha da peça a mostrar a abertura da saia, até que o público explodisse em gargalhadas (Gabriel, D., documentário *Circo dos Pretos*, 2021). Maria Eliza estudou canto, estudava de tudo um pouco e cantava muito. Ela e sua irmã, Ephigênia, se apresentavam com as irmãs Alves acrobatas, a menina envergada, o menino que saltava.

Esse documentário contou com a direção de Mariana Gabriel, com pesquisa/produção e roteiro de Daise Gabriel e Roberto Salim Gabriel. Participação especial de Serena Odara como Daisinha. A ilustração ficou a cargo de Jéssica Lima; direção de fotografia, Thyago Ribeiro; e direção de arte e figurino, Valentina Aires. Para o levantamento de dados, a família Alves teve acesso aos arquivos Miroel Silveira, ECA-USP; registros das peças *Minha casa é um paraíso*, *Se o Anacleto soubesse*, *Cabocla Tereza* e *Quem é o pai da criança*, de Antônio Alves; a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o jornal *Gazeta Esportiva* e o Museu Republicano de Itu, do jornal *A cidade de Itu*.

CAPÍTULO 2: PALHAÇARIA FEMININA: UMA BREVE ANÁLISE SOBRE O PERCURSO DAS MULHERES NA HISTÓRIA E NA PALHAÇARIA

2.1 O que é o feminismo?

A política, o sistema jurídico, a religião, a vida intelectual e artística, são construção de uma cultura predominantemente masculina. O movimento feminista atual refuta a ideologia que legitima a diferenciação de papéis, reivindicando a igualdade em todos os níveis, seja no mundo externo, seja no âmbito doméstico. Revela que esta ideologia encobre na realidade uma relação de poder entre os sexos, e que a diferenciação de papéis baseia-se mais em critérios sociais do que biológicos entre os sexos (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 55).

Vamos discutir agora sobre as mulheres na história. Não se trata aqui de revisitar exaustivamente a bibliografia, mas trazer discussões que perpassam as questões da atualidade. Para tais análises, trarei um breve levantamento acerca da atuação de mulheres na história e de que maneira, a partir da implantação do sistema capitalista, tiveram reflexos na atuação das mulheres na sociedade. Por fim, buscamos entender de que maneira tais abordagens se comunicam com as mulheres palhaças e as questões sobre gênero. Vale destacar que tais verificações versam sobre um período, aproximadamente do século XVIII ao século XXI, tendo como referência a cultura ocidental.

Procuramos traçar um pequeno recorte sobre as palhaças ao longo da nossa história, de maneira que imbricaremos esses sentidos históricos: da mulher na história e da mulher na palhaçada. Quais referências historiográficas podemos encontrar sobre mulheres atuando como palhaças? É, também, a partir dessa breve contextualização sobre a história das mulheres em alguns períodos que iremos traçar algumas abordagens que são relativas, mas que buscam examinar de que maneira os conceitos de biopoder e biopotência podem estar relacionados com o trabalho de outras palhaças, em outros períodos, e com o trabalho de Maria Eliza, que viveu em um período em que havia mais “imposições” aplicadas ao corpo feminino.

Muitas das vivências, de subjugação das mulheres, podem se conectar à relação conceitual de biopoder, de Michel Foucault. Em 1974, o filósofo promulgou pensamentos que teorizavam as relações de poder que atravessam os corpos, através da sociedade capitalista. O corpo passou a ser a ferramenta e o alvo para a constituição de mecanismo de controle e manipulação. Houve, durante a época clássica, a descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Podem ser encontrados nas pesquisas sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil

ou cujas forças se multiplicam. Assim, discutiremos sobre as questões que são relativas ao corpo feminino e aos conceitos de biopoder.

Atualmente, é natural questionar as obras artísticas de mulheres e contrapor a biografia destas e seus períodos históricos. Mas quando a análise é sobre o período passado, mais difícil é encontrar a sua presença na História da Arte. Considerando que eram os homens que escreviam a história dessas ações, além do fator de que estudar a história de mulheres naquele período era secundário. Há poucos registros dessas mulheres, entre as inúmeras referências masculinas; quando são citadas, estão interligadas à história de homens. Há estudos que consideram alguns fatores para a ausência de mulheres nos registros historiográficos; um deles, por exemplo, na cultura ocidental, a predominância masculina nas ações políticas e militares, como os primórdios da civilização grega, que contribuiu para que a maior parte dos registros fossem criados por homens. Em outros períodos, as mulheres ocupavam lugares de pouco valor na sociedade. Na obra *O que é feminismo?*, Alves e Pitanguy (1985, p. 11) nos elucidam sobre a atuação das mulheres na sociedade: “na Grécia a mulher ocupava posição equivalente à do escravo no sentido de que tão-somente estes executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo homem livre”.

Em qual período mulheres começam a ocupar os espaços de historiadoras, pesquisadoras? Iremos observar que, através dos movimentos feministas, as pesquisas acadêmicas inserem o gênero feminino como campo de investigações. Há possibilidade de que o número de mulheres atuando como artistas possa ser maior do que encontramos nos registros documentados; entretanto, ainda sim, eram poucas exercendo o papel de artista. Trazemos como aportes teóricos e filosóficos diálogos relativos ao corpo feminino, tendo como referencial as modulações dos corpos, pensando a partir de uma perspectiva foucaultiana.

Esses contextos que estão sendo abordados sobre as mulheres na história e na palhaçaria trazem a noção de que a partir das necessidades de justiça, de igualdade entre os seres, surgiu o movimento de mulheres. O movimento feminista surgiu a partir do contexto das ideias iluministas (1680-1780), com a Revolução Francesa (1789-1799) e Americana (1775-1781), reivindicando direitos sociais e políticos. O feminismo, de 1960, teve como luta questões para além de desigualdades políticas, econômicas e trabalhistas; foi também incorporado nesse movimento o direito às raízes culturais. Devido a esse movimento feminista, a investigação sobre o destino de papéis e trabalhos na sociedade, que estiveram relacionados com a biologia do corpo feminino e masculino, ampliou-se com os estudos de gênero.

Partimos de abordagens que se pautam no livro *Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici, em que a autora tem como objetivo revelar, a partir de levantamentos históricos, ocupações que as

mulheres foram desenvolvendo ao longo dos séculos. A autora demonstra que as injustiças e desigualdades em relação ao gênero feminino têm lutas que o proletário travou contra o poder feudal. Assim, pode ser compreendido o papel que as mulheres tiveram na crise do feudalismo e os motivos pelos quais os poderes que eram concedidos às mulheres deveriam ser retirados, a fim de que o sistema capitalista se desenvolvesse. Segundo a autora, é possível observar que o capitalismo foi fruto desse desenvolvimento que deu à luz forças que estavam amadurecendo no ventre da antiga ordem. O capitalismo foi uma resposta dos senhores feudais, dos mercadores patrícios, dos bispos e dos papas a um conflito social. A maneira como a história das mulheres se entrecruza com o capitalismo não pode ser compreendida apenas como o terreno de luta de classes; é na luta antifeudal que iremos encontrar o primeiro indício na história europeia, do movimento de mulheres, que se opunham à ordem estabelecida e contribuía para a construção de modelos alternativos de vida comunal. A posição das mulheres não era uma relação estática. O poder das mulheres se contextualizava pelas lutas de suas comunidades contra os senhores feudais e pelas mudanças que as lutas produziam nas relações entre senhores e servos.

Dentro das classes sociais, eram colocados sobre as mulheres papéis rigidamente controlados pelos preceitos bíblicos. As ideias medievais sobre as mulheres estão de alguma maneira relacionadas com a história bíblica da Virgem Maria, no sentido divino, da pureza, da cristandade imaculada. Na Idade Média, segundo Federici, as mulheres começam a escrever um novo período de libertação, em que exigiram uma ordem social igualitária baseada na riqueza compartilhada e na recusa ao autoritarismo e à hierarquia. No final do século XIII, com o êxodo do campo, passou a ser maior o número de pessoas nas cidades. A vida nos centros urbanos possibilitava maior autonomia, embora as leis não concedessem às mulheres direitos igualitários aos dos homens. Porém, as leis sob a tutela masculina passaram a ser menores. Elas podiam viver sozinhas ou como sendo chefes de família com seus filhos, ou podiam formar novas comunidades, frequentemente compartilhando a moradia com outras mulheres. Com o tempo, as mulheres foram ganhando ocupações que antes eram consideradas trabalho masculino. Nas cidades, elas trabalhavam como ferreiras, açougueiras, padeiras, candeieiras, chapeleiras, cervejeiras, cardadeiras de lã e comerciantes (FEDERICI, 2017, p. 50).

Os camponeses realizaram lutas constantes e massivas contra os senhores feudais atravessando toda a Idade Média. Para Federici, a resolução mais importante do conflito entre os servos e os senhores foi a substituição dos serviços laborais por um pagamento em dinheiro (arrendamento em dinheiro, imposto em dinheiro) que colocava a relação feudal sobre uma base mais contratual. Com isso, a crescente comercialização diminuiu ainda mais o acesso à renda e à propriedade. Nas cidades italianas, as mulheres perderam o direito a herdar um terço da

propriedade de seu marido. Nas áreas rurais, foram excluídas da posse da terra, principalmente quando eram viúvas ou solteiras.

Nesse período, as epidemias e surtos de doenças, como a peste bubônica, assolaram a Europa no século XV e contribuíram para que aumentasse a necessidade de mais mão-de-obra, propiciando que as mulheres fizessem parte do mercado de trabalho. Entretanto, ainda que elas tivessem tido intensa participação no mercado de trabalho, não quer dizer que lhes propiciasse prestígio social. O trabalho, assim como as artes, o conhecimento científico e político, não eram considerados como valores em si, nem tampouco instrumentos de ascensão social. Vale dizer que a relação de poder, no monopólio da nobreza e do clero, pautava-se na posse da terra e na ascendência espiritual.

No período dos séculos XIV até XVII, ocorreu a “caça às bruxas”, quatro séculos de genocídio generalizado em toda a Europa: a opressão violenta contra mulheres. A perseguição se dava a qualquer mulher que transparecesse ter dons sobrenaturais. Nos eventos que ocorreram a partir do século XV, quando a Igreja Católica investiu de forma sistemática na caça às mulheres que feriam os códigos morais, civis e sociais da época, geralmente eram capturadas as mais humildes. De que maneira, com tantas opressões naquele período, as mulheres poderiam ter a possibilidade de ocupar determinados espaços e funções, se estavam prioritariamente voltados para o gênero masculino?

No decurso da Idade Média, a vida da mulher, salvo algumas exceções, ainda era ligada pela rigidez religiosa e pelas normas sociais. Segundo Eco (2004), o Renascimento foi um período de notórios movimentos artísticos, culturais e científicos. Além de reviver a antiga cultura greco-romana, ocorreram nesse período muitos progressos e incontáveis realizações no campo das artes, da literatura e das ciências. Nesse sentido, trazemos a seguinte questão: este contexto de inúmeras transformações teve impacto na vida das mulheres?

No período renascentista, a posição da mulher sofre um retrocesso. Durante o feudalismo era maior seu espaço de atuação política, posto que esta se realizava sobretudo a nível comunal. A formação dos Estados Nacionais e o processo de centralização do poder vai de par com o afastamento da mulher da esfera pública. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 26).

A entrada das mulheres na palhaçaria é um fenômeno atual, que tem seu início mais ao fim do século XIX e ganha força no final do século XX. São poucos os registros documentais sobre a atuação de mulheres como palhaças, principalmente nos circos brasileiros. Enquanto modalidades que as mulheres exerciam no ambiente circense, as habilidades artísticas eram números de acrobacia, equilibrismo e as *patners*. Figurinos, movimentos e *gestus* que

compunham essas artistas exaltavam as curvas do corpo feminino e da sensualidade. Quais outras referências de mulheres nos circos não estavam atreladas aos estereótipos de beleza, feminilidade e perfeição conferidos à mulher? Podemos observar que a comicidade divergia dos padrões e tipificações da posição da mulher. Trejeitos que poderiam trazer a comicidade não se encaixavam com as rotulações dadas às mulheres? Como eram vistas pela sociedade as que eram grotescas, as que se expunham ou que exageravam seus ridículos, as que riam alto, entre outros comportamentos definidos pela sociedade? “A herança de um corpo imaculado e isento de grotesco, próximo ao conceito de divino em suas ‘santas curvas’, é a herança de uma sociedade patriarcal” (NASCIMENTO, 2014, p. 64) Esses atravessamentos sobre o “corpo feminino santificado” estão também relacionados à cultura religiosa, como o cristianismo.

O desenvolvimento capitalista foi o processo que Foucault definiu como “disciplinamento do corpo”, em uma tentativa do Estado e da Igreja em transformar as potencialidades dos corpos em força de trabalho. Nesse percurso das mulheres na história e nas relações de poder como sistemas moduladores dos corpos femininos, Silvia Federici destaca:

A teoria de Foucault relativa ao desenvolvimento do “biopoder”, despojando-a do mistério com que cobre a emergência desse regime. Foucault registra a virada – alegadamente na Europa do século XVIII – de um tipo de poder constituído sobre o direito de matar, para um poder diferente, que se exerce por meio da administração e promoção das forças vitais, como o crescimento da população. Porém, ele não oferece pistas sobre suas motivações. (FEDERICI, 2017, p. 35).

Pensando nessa relação entre gênero, corpo, biopoder e biopotência de mulheres palhaças, para Tristan Rémy (1945, p. 440), no livro *As mulheres clown e as mulheres agosto*, “as mulheres palhaças são um dos elementos mais graciosos de um espetáculo circense [...] mas sempre foi uma exceção”. Contrapondo a essa percepção de Rémy, temos a de Georges Minois (2003, p. 433) em seu livro *História do riso e do escárnio*, no qual menciona a afirmação de Eugène Dupréel que a “feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres-palhaças, não há mulheres bufas”. Ainda se referindo a essa afirmação, para Minois:

[...] 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 de sedução, o riso supre a ausência do charme. É comparável ao charme físico: aquele que ri não resiste mais. (MINOIS, 2003, p. 606).

Algumas pesquisas possibilitaram o acesso a alguns dados que relativizam essa ideia radical de Eugène Dupréel, tanto no sentido historiográfico, quanto no aspecto de uma suposta verdade. Segundo Castro (2005), a figura do palhaço se apresenta tanto no Oriente quanto no

Ocidente. Já em 2500 a. C., no Egito antigo, existem relatos de personagens parecidos com o palhaço atual. Os faraós não viviam sem um bufão, esses seres que detinham o poder de comandar a vida dos outros. Em sua maioria, eram anões e corcundas; os mais espertos eram aqueles que conseguiam equilibrar esse jogo de entretenimento e de não se colocarem na forca.

Um dos primeiros registros que temos de mulheres no circo, que trabalharam como bufões, é nos primeiros circos ingleses. As mulheres bufas eram vestidas de arlequins com peruca. Gazeau, em seu livro *Los Bufones* (1985), afirma que Mathurine, uma católica militante, foi a primeira mulher a trabalhar como bufão a serviço do Rei Henrique III, da França. Ela passeava vestida de amazona, armada como um tipo de soldado da época. O pagamento do salário dela encontra-se registrado no livro, no valor de 1200 libras (GAZEAU, 1985, p. 34).

Figura 14 - Bufão feminina



Fonte: Alamy Foto Stock.²³

Outro registro, mais a frente, no século XVIII, foi a primeira apresentação da *commedia dell'arte* nas Américas. Teria acontecido em 1739, em Nova York, anunciada como “uma nova diversão pantomímica, com personagens grotescas, chamada ‘Aventuras de Harlequim e Scaramouch ou o Espanhol Enganado’” (CASTRO, 2005, p. 49). Entretanto, a vida da mulher era restrita, como veremos mais à frente, ainda no período do Renascimento.

Mesmo que sejam poucos os registros historiográficos de mulheres ocupando papéis na arte e, principalmente, atuando como palhaças, estudos apontam que tais verificações se devem por essa história ser contada por cronistas do gênero masculino que acabam categorizando

²³ “Elegante buffone feminina in ballo nel suo medievale abiti da donna. Vecchia illustrazione di autore non identificato pubblicato il Magasin pitoresco Parigi 1843”. Disponível em: <https://www.alamy.it/elegante-buffone-femmina-in-ballo-nel-suo-medievale-abiti-da-donna-vecchia-illustrazione-di-autore-non-identificato-pubblicato-il-magasin-pittoresco-parigi-1834-image156903276.html>. Acesso em: 21 dez. 2021.

através de uma seletiva ótica patriarcal. Como iremos perceber, na contemporaneidade é perceptível o aumento expressivo de mulheres ocupando papéis que antes, em sua maioria, eram designados aos seres do sexo masculino.

No contexto historiográfico de mulheres palhaças, Nohemi Espinosa Luna, em seu livro *Payassas*, cita Isabella Andreini (1562-1604), também conhecida como Isabella Da Padova, atriz e escritora italiana. Ela atuou como membro da *Compagnia dei Comici Gelosi*, importante companhia itinerante de teatro que se apresentava para a alta sociedade italiana e francesa.

Figura 15 - Isabella Andreini (1562-1604), por Paolo Veronese



Fonte: Wikiwand.²⁴

²⁴ Disponível em: https://www.wikiwand.com/en/Isabella_Andreini. Acesso em 05 out. 2021

Figura 16 - *Commedia dell'arte*, com Isabella Andreini e a *Compagnia dei Gelosi*



Fonte: Enciclopédia Britânica, 18 de novembro de 2019.²⁵

Segundo Kátia Kasper, em sua tese de doutorado *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*, quando as mulheres atuavam como palhaço (pouco se tem notícia de mulheres sendo palhaças, sem esconder o gênero), eram mulheres casadas com palhaços ou filhas do dono do circo, como Maria Eliza. Costumavam trabalhar vestidas de homem, como o palhaço Xamego, no Circo Guarany. A partir do modernismo, teremos mais mulheres tomando esse espaço da palhaçada – o que não quer dizer que o gênero feminino e sua relação com o corpo tenha alcançado total liberdade.

Para Ermínia Silva, é difícil imaginar, em outros períodos, uma mulher palhaça, por mais respeitada que fosse. Há notícia de que nos Estados Unidos, em 1858, a primeira palhaça do circo norte-americano foi Amelia Butler, que se apresentou em uma turnê com o show *Nixon's Great American Circus and Kemp's Mammoth English Circus*.

Figura 17 - Amélia Butler (1858)



Fonte: *Clownopedia*.²⁶

²⁵ Disponível em: <https://www.britannica.com/art/commedia-dellarte>. Acesso em: 13 dez. 2021.

²⁶ Disponível em: https://clownopedia.fandom.com/wiki/Amelia_Butler. Acesso em 08 dez. 2021

O *fin-de-siècle*²⁷ foi o auge para o circo em Paris. O edifício Nouveau Cirque (1886-1926), de propriedade de um co-fundador do Moulin Rouge, tornou-se o centro circense do mundo. Além dos dançarinos, havia os palhaços. Cha-u-Kao foi uma artista francesa que atuou no Moulin Rouge e no Nouveau Cirque na década de 1890. Inicialmente acrobata, contorcionista e bailarina, Cha-u-Kao amava outras mulheres, era lésbica assumida e se transformou em uma famosa palhaça do Moulin Rouge. Toulouse-Lautrec disse ter admirado sua coragem por assumir um papel masculino tradicional. Foi protagonista de uma feliz série de desenhos e pinturas produzidas por Henri Toulouse-Lautrec, em 1895.

Figura 18 – Cha-u-Kao (1975)



Fonte: *Blog Madamdarina*.²⁸

Grupos sociais idealizavam, por meio da educação e da religião, a produção de novos sistemas de poder, como meio de impor um comportamento social, individual e coletivamente aceitável. Estamos nos referindo ao sistema capitalista que promulgou meios de produção de subjetividades que, de modo direto, modularam as formas de se pensar e agir. Os homens se apropriaram dos meios de produção, a mulher continuou sendo relegada às suas funções biológicas de procriação, apesar também da abertura ao mercado de trabalho.

No século XIX, a consolidação do sistema capitalista trará consequências profundas tanto para o processo produtivo quanto para a organização do trabalho como todo, e para a obra feminina, em especial. O sistema de produção manufatureira e, posteriormente, fabril, o desenvolvimento tecnológico e a introdução cada vez mais significativa da maquinaria, vão afetar o trabalho feminino, transferindo para as

²⁷ Termo de empréstimo do francês, o espírito *fin-de-siècle* demonstra os medos e ansiedades do fim do século XIX em relação ao que poderia ser ou ocorrer no século XX, podendo revelar, por um lado, esnobismo e, por outro, decadentismo. Este sentimento finissecular desenvolveu-se devido à situação econômica, política e social presentes, traduzindo-se numa escrita mais ostentada e, por vezes, exagerada. Disponível em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/fin-de-siecle/>. Acesso em: 08 dez. 2021.

²⁸ Disponível em: <https://madamdarina.wordpress.com/2018/08/05/historia-women-in-clowning-pre-1975-part-one-in-the-circus-english/>. Acesso: 13 nov. de 2021.

fábricas tarefas antes executadas a domicílio, e aumentando enormemente o contingente feminino da mão-de-obra operária. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 38).

A partir do século XX, as mulheres na Europa e na América do Norte começam a ocupar o espaço da palhaçaria, ainda que sua atuação estivesse associada a algum parentesco com o dono do circo ou com outro palhaço, do gênero masculino. Veremos algumas referências dessas mulheres palhaças e a sua relação com o esposo, o pai ou o irmão.

Louise Craston, conhecida como Lulu Adams, nasceu em 1900. Aos 12 anos, já se apresentava em dupla com sua irmã. Sua família era de artistas circenses; sua avó foi a primeira artista a se apresentar na corda bamba no Hipódromo de Brighton. Lulu era filha do conhecido palhaço britânico Joe Craston e, com o tempo, começou a se apresentar juntamente com ele. Sua mãe, Martha Cashmore (nascida em 1870), realizava hipismo acrobático.

Aos 17 anos, ela começou a tomar gosto por gaitas de fole e também se apresentava com um trompete ou sinos de trenó. Ela excursionou pelos salões de música continental como cantora e seu número favorito era *Laugh Clown Laugh*. Seu pai a aconselhava a evitar o grotesco em sua maquiagem; seu figurino era com peruca branca enrolada, graxa branca e *spangles*. Lulu era uma talentosa musicista, tocava clarinete, saxofone, cornet, bateria, piano, violino, gaitas de fole, sendo uma excelente cantora. Além de designer, artesã, atriz e dançarina, ela também falava francês, alemão e tinha um conhecimento de outras cinco línguas.

Ela se tornou uma das primeiras palhaças. Apresentou nos mais renomados circos britânicos de sua época. Foi a primeira mulher palhaço a aparecer no Olympia. A carreira circense de Lulu a levou por todo o mundo: ela trabalhou com Barnum e Bailey nos EUA, Tom Arnold's Christmas Circus em Harringay, Bertram Mills Circus e The Ringling Circus, para citar apenas alguns, antes de se aposentar em 1962.

Figura 19 - Lulu Adams



Fonte: *Blog Madamdarina*.²⁹

Figura 20 - Lulu Adams



Fonte: *Blog Madamdarina*.³⁰

Algumas referências de mulheres palhaças no circo são apresentadas. Como Yvette Spessardi, do Trio Léonard. Yvette casou-se com Marcel Léonard em 1922, responsável por sua entrada no picadeiro. Ela se vestia como homem e seu palhaço era um augusto. Somente os integrantes da trupe sabiam que ela era mulher. Dizia-se que era impossível, durante as apresentações do trio, perceber que havia entre eles uma mulher.

Figura 21 - Trio Léonard com Yvette Spessardi



Fonte: *Blog Madamdarina*. (1975)³¹

²⁹ Disponível em: <https://madamdarina.wordpress.com/2018/08/05/historia-women-in-clowning-pre-1975-part-one-in-the-circus-english/>. Acesso em 13 nov. 2021.

³⁰ Disponível em: <https://madamdarina.wordpress.com/2018/08/05/historia-women-in-clowning-pre-1975-part-one-in-the-circus-english/>. Acesso em 13 nov. 2021.

³¹ Disponível em: <https://madamdarina.wordpress.com/2018/08/05/historia-women-in-clowning-pre-1975-part-one-in-the-circus-english/>.

Outra dupla que formava um casal era constituída por Jean Cairoli, nascido em 1879, que trabalhava no Circo Pinder como malabarista e palhaço. Quando foi atuar como *clown*, precisava de um parceiro para atuar; sendo augusto, ele encontrou em sua esposa o *clown* para atuar juntamente com ele, formando a dupla Messina e Catastrophe (KASPER, 2004, p. 278).

Alguns outros nomes de palhaças surgiram no início do século XX, na Inglaterra. Lulu Crastor, filha de Joe Cashmore, é considerada como a primeira mulher *clown* e trabalhava também vestida como bufão e Arlequim. Na França, há o registro da senhora Madame Atoff de Consoli ou Miss Loulou, nascida em 1882, em Héloïse Palmyre Berlin Permané. Trabalhou em dupla, ao lado do marido italiano Atoff (Charles Deconsoli), com o número “com Eva e seu augusto Flappi, com os Gerbolas”. Mais tarde, trabalharam com um trio de palhaços, incluindo com sucesso “chocolat fils” no Cirque d’Hiver em 1927. Na reabertura do Circo Beketow, em 1905, era a única mulher palhaça e fazia grande sucesso. Ela formava com seu marido um casal de palhaços de sucesso no final dos anos 1920 e início dos anos 1930 (KASPER, 2004, p. 279). Lonny Olchansky, considerada por Rémy (1945, p. 282) como uma das melhores palhaças que já existiram, trabalhou com o pai em muitos números na Alemanha; realizava com ele um número de clownesse cômica, além de ser especializada em acrobacias e saltos mortais.

Evetta Mathews foi acrobata e considerada como a maior palhaça americana; descendente de uma família circense, seu nome de nascimento era Josephine. Em 1895, ela fez sua estreia nos Estados Unidos com Barnum & Bailey Circus. Ela se juntou ao movimento de direitos das mulheres em palhaçadas, uma onda que o Barnum & Bailey Circus estava comercializando com seu segmento de *New Woman* (Nova Mulher). Entretanto, segundo a fonte, algo nos chama a atenção: embora ela comungasse com o interesse de James Bailey, ele colocou algumas restrições de gênero sobre o que ela poderia fazer. Evetta achava limitantes suas atuações, pois não tinha permissão para cair e cambalear como palhaços comuns.

Figura 22 - Evetta Mathews



Fonte: Blog Madamdarina (1975).³²

Figura 23 - Evetta Mathews



Fonte: Blog Madamdarina (1975).³³

Annie Fratellini (1932-1997) é mais uma palhaça de quem se tem registro e que atuava com seu esposo. Trabalhava só como dançarina ou amazona, não pintava o rosto de branco, usava uma túnica coberta com o casaco, que escondia suas formas. Para ela, o *clown* é um ser

³² Disponível em: <https://madamdarina.wordpress.com/2018/08/05/historia-women-in-clowning-pre-1975-part-one-in-the-circus-english/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

³³ Disponível em: <https://madamdarina.wordpress.com/2018/08/05/historia-women-in-clowning-pre-1975-part-one-in-the-circus-english/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

assexuado. Formou uma dupla – augusto e branco – com Pierre Etaix, seu marido. Em seguida, depois de uma entrevista que realizaram com ela, o repórter, ao ver sua filha no trapézio, a questionou por que não trabalhavam juntas; inicialmente, ela disse que duas mulheres como *clowns* não era possível, e o repórter quis saber por que não. Foi aí que ela formou uma dupla feminina com sua filha (KASPER, 2004, p. 278).

Figura 24 - Annie Fratellini (1932-1997)



Fonte: Circopedia.³⁴

Figura 25 - Annie Fratellini & Pierre Étaix (1980)



Fonte: Circopedia.³⁵

³⁴ Disponível em: http://www.circopedia.org/Annie_Fratellini Acesso em 13 nov. 2021.

³⁵ Disponível em: http://www.circopedia.org/Annie_Fratellini Acesso em 13 nov. 2021.

Na Europa e nos Estados Unidos, temos mais referências de mulheres atuando como palhaços a partir do século XX. Na Itália, em 1954, Federico Fellini lança o filme *La Strada*, do gênero drama, com a atriz Giulietta Masina. No papel de Gelsomina, atuou como uma grande palhaça. O filme lhe rendeu o prêmio de melhor interpretação feminina no Festival de Cannes.

Agora, vamos observar de que maneira o capitalismo trouxe em seu sistema poderes que produzem subjetividades e que modulam os corpos, dando destaque ao corpo feminino. E, ao mesmo tempo, como tais dispositivos não impossibilitaram a força e a legitimidade do feminismo e de mulheres palhaças.

A instauração do capitalismo se tornou uma organização econômica e social hegemônica no mundo. Contudo, algumas situações foram sendo modificadas à medida em que determinados grupos, oprimidos por esse sistema, criaram movimentos de resistência. A exemplo da luta de mulheres, com o feminismo, pelo fim do sistema patriarcal. Esse sistema consiste na organização de sistemas de micropoderes que legitimam a força de trabalho feminino centrada nas funções domésticas. Na sociedade capitalista, as políticas do corpo voltadas para o gênero feminino esperam que as mulheres sejam subordinadas às forças reprodutivas – maternidade, parto, sexualidade. Pelas necessidades que foram surgindo, com o advento da industrialização, das guerras, das epidemias, foi sendo deslocada a organização do trabalho familiar para as empresas.

Em relação ao Brasil, o desenvolvimento do capitalismo, após os anos 1930, criou um modelo de sociedade urbana, em específico em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Como se o horizonte a ser guiado fosse um novo estilo pautado na superconcentração de atividades produtivas, que influenciaram diversos ramos da sociedade. As mulheres cada vez mais foram conquistando determinados direitos, que outrora eram conferidos somente ao sexo masculino.

Os anos de 1930 e 1940 representam um período em que, formalmente, as reivindicações das mulheres haviam sido atendidas; podiam votar e serem votadas, ingressar nas instituições escolares, participar do mercado de trabalho. O sistema social e político (tanto capitalista quanto socialista) absorvera de alguma forma, estas conquistas, que implicam no reconhecimento da cidadania. (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 49).

Dessa maneira, os indivíduos passaram a ser suportes biológicos de poder, atravessados por diversas ramificações de relações que vão se conectando e firmando no sujeito e no corpo social. Entretanto, nessas análises de Foucault sobre as técnicas de poder e as disciplinas que o corpo se sujeitou, ignorou-se como estes controles influenciaram de forma direta os corpos das mulheres. As teorias compilaram as histórias femininas e masculinas num todo, sem haver uma análise dos diversos tipos de assédios e abusos aos corpos femininos em diversos períodos

da história. Verificamos, portanto, essas relações entre o sistema patriarcal, gerado pelo sistema capitalista, *versus* o movimento feminista, na esfera das mulheres palhaças.

Apesar do caráter defensivo da teoria de Foucault sobre o corpo, segundo Federici, o referenciado autor considera o corpo como algo constituído com práticas discursivas, de abordagens mais interligadas em descrever como se desdobra o poder do que reconhecer a origem desses poderes. De um período de intensa dominação masculina, que influenciou na modulação dos corpos, sobretudo nos corpos de mulheres. Consideramos, nestas análises, as transformações culturais, sociais, econômicas, políticas e históricas, que levaram a mulher perceber o seu corpo de um novo modo. Houve mais possibilidade de escolhas em relação à adaptação aos modelos impostos pelo sistema capitalista e pelos meios de produção de mídia.

O poder sobre a vida se instala por meio da instituição de diversos dispositivos de caráter sexual, pedagógico, clínico e penal, permitindo a capilarização das possibilidades de intervenção do Estado sobre a vida da população. ...Pelbart ressalta que atrelado ao poder sobre a vida, se fortalece um debate contemporâneo em torno do conceito de biopolítica que o ressignifica em torno da ideia de um poder da vida. (ASSMANN, 2007, p. 2).

De que maneira essa marcha por direitos desagua nas atuações das palhaças de hoje e nas suas diferentes formas de expressão na contemporaneidade? Para tanto, o debate perpassa o feminismo e os tensionamentos com a arte da palhaçaria, considerando as produções de subjetividades como possibilidade e potencialidade de vida. Foram muitos os movimentos sufragistas no século XX e é a partir da década de 1960 que ganham mais notoriedade. Aqui, estamos levando em conta a performance de mulheres palhaças na contemporaneidade, a produção de comicidade com o movimento feminista e suas interconexões, atentando-nos para as transformações que ocorreram nos anos 1960, 1970 e 1980.

A atuação do movimento feminista de 1960 e 1970 instaurou como área de conhecimento a historiografia de mulheres ao longo do tempo; em 1980, constitui a categoria de gênero. Assim, Andrea Lisly (2006), em sua obra *História &... Gênero*, apresenta alguns aspectos da relação entre os movimentos feministas e a história das mulheres, tomando a publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, ligados a construções históricas e culturais, embasados por teorias historiográficas. Desde Joan Scott, uma das primeiras a defender uma história que colocasse em debate as questões de gênero, e que fosse considerada a disciplina história e feminismo, até chegar em Betty Friedan, momento em que se denomina de *crise do movimento feminista e da história das mulheres*, com *A segunda etapa*. Dessa maneira, com o advento de mulheres feministas lutando por direitos, se enfatiza dentro dos centros universitários estudos sobre a história da mulher. O corpo passa a ser valorizado,

tornando-se menos idealizado e mais livre das ideologias repressivas e dos tabus. A mulher assume a condição e apropriação do seu próprio corpo, que passa a ser apresentado como um instrumento de ação social e de contracultura, na tentativa de liberar o indivíduo da alienação de uma sociedade de massa capitalista.

De fato, a enorme quantidade de estudos feministas que foram produzidos desde princípios dos anos 1970 a respeito do controle exercido sobre a função reprodutiva das mulheres, os efeitos dos estupros e maus tratos e a imposição da beleza como uma condição de aceitação social, constituem uma enorme contribuição ao discurso sobre o corpo em nossos tempos e assinalam a errônea percepção, tão frequentemente entre os acadêmicos, que atribui seu descobrimento a Michel Foucault. (FEDERICI, 2017 p. 22).

Mauricio A. Pelegrini (2012) aborda brevemente o conceito de gênero dentro do campo da disciplina histórica e contesta certa interpretação feminista nos escritos de Foucault, acusado de defender uma ética que separa o indivíduo do mundo:

Gênero, portanto, passou a ser utilizado em substituição quase automática ao termo mulheres, na tentativa de romper essa separação nos estudos históricos, e mostrar que a história das mulheres teria algo a acrescentar à história geral. Também o conceito de gênero sugeria uma neutralidade científica, que procurava apagar das discussões acadêmicas o elemento fortemente político presente na inclusão das mulheres como sujeitos históricos relevantes. (PELEGRINI, 2012, p. 2).

Relacionamos esses fatores históricos, entre as mulheres ao longo da história e as relações de biopoder/biopotência, com as observações que a historiadora Ermínia Silva trouxe na entrevista concedida à família Alves, sobre Maria Eliza Alves e suas atuações como palhaço Xamego no início da década de 1920. Durante as entrevistas, Ermínia Silva e outros personagens trazem a informação de que Maria Eliza não gostava que fosse que a pessoa que fazia o palhaço Xamego era do gênero feminino. Um dos fatores que leva Ermínia Silva a imaginar que o motivo pelo qual ela evitava que as pessoas soubessem que era uma mulher atuando de palhaço possa estar relacionado ao fato de que ela mesma (Maria Eliza) acreditava que não podia realizar essa atividade. “Porque tem uma questão que eu digo que é o seguinte, a mulher também acreditava que não deveria haver Palhaça. A mulher do circo, do circo família, desse circo itinerante, até hoje. Até hoje é isso. Tem muita mulher que fala, ‘*não existe Palhaça*’.” (Silva. E. entrevista *blog* Palhaço Xamego, 2015)

As primeiras palhaças de que temos registros são poucas. Elas possuíam papéis secundários e se travestiam. No livro *Palhaços excêntricos*, Ermínia Silva e Amâncio de Melo Filho (2014) contam sobre o palhaço circense excêntrico musical e citam Alvina Campos, que atuava como Palhaça Corrupta, junto ao seu marido no Circo Treme-Treme entre 1940 e 1960. Santos (2014) identificou no circo-teatro a atuação como comediante de Guaraciaba Malhone

na dupla *Cocada e Guiomar*. Guaraciaba Melhone, trabalhou como caricata no circo de sua família, o circo Guaraciaba. Segundo seus relatos dados a Monteath:

Naquela época olha quantas mulheres queriam fazer isso e não tinham espaço, o preconceito não deixava. (...) Claro, tem homem que não vai querer ser palhaço e não vai para frente, não tem aquele dom e muitas mulheres também. (...) Quantas, na época da minha avó, da minha mãe, tinham aquela vontade de fazer aquilo. Porque se fosse agora, minha avó era uma palhaça e tanto. Ela fazia as caricatas nas peças, (...) já pensou se eles deixassem? Seria uma ótima palhaça. (GUARACIABA apud SANTOS, 2014, p. 42)

Trazemos essas e outras referências que nos permitem dialogar com o decurso que se deu na Europa e na América e que, no Brasil, se dará um pouco mais à frente. Na palhaçaria, aqui no Brasil, alguns registros nos permitem o acesso a algumas referências de mulheres que ocuparam o espaço e o papel do palhaço no circo. É por volta dos anos 1960 que se inicia maior inserção de mulheres na palhaçaria. Tal advento pode ser interseccionado com o movimento feminista, que foi ganhando espaço e voz (nas lutas por direitos e justiça social). De algum modo, esse movimento contribuiu para a produção de um pensamento que se apoiava na autonomia e liberdade de escolha das mulheres, na produção de subjetividades que trarão novas concepções. Outro fator é a abertura de escolas de circo. Esse último fator trouxe metodologias de ensino das artes circenses em outros formatos e espaços, uma vez que tais saberes eram repassados de geração em geração, dentro da família circense e daqueles que agregavam à trupe.

Figura 26 - Guaraciaba Malhone na dupla *Cocada e Guiomar*



Fonte: Maíra Fernandes, *Jornal Cruzeiro do Sul*, 2014.³⁶

³⁶ Disponível em: <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/563540/70-anos-de-vida-65-anos-de-circo>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Não que não possa ter havido outras mulheres atuando como palhaços ou palhaças, mas documentada, até então, Maria Eliza é a nossa referência mais antiga. Sua dupla era com o marido Eurico Alves dos Reis, em um estilo de augusto e branco. As características de seu palhaço eram de matreiro e gozador, fazendo com que seu parceiro caísse nas armadilhas do palhaço Xamego. A dupla fazia grandes entradas e utilizava a música “Xamego”, de Luiz Gonzaga Reis. De acordo com os testemunhos, sua voz mudava e ninguém notava que por detrás daquela máscara não havia um homem, mas uma mulher. Maria Eliza, além de enfrentar os preconceitos da época, rompeu com as barreiras, mas não em sua totalidade, já que ainda assim tinha que se apresentar como palhaço e não como palhaça.

Figura 27 - Palhaço Xamego



Fonte: *blog Palhaço Xamego* (2015).³⁷

Segundo Ermínia Silva, até a década de 1950, havia duas funções que as mulheres não faziam nos circos. Uma era a secretária, ou de fazer a praça, convidar o povo da cidade para ir ao circo, que havia acabado de chegar; a outra, era o feminino de palhaço. Havia vários personagens que as mulheres faziam e representavam, como as caricatas, as caipiras e as *soubrettes*, mas que não eram consideradas palhaças. Ser palhaço era designado aos seres do gênero masculino. Ermínia traz a consideração de que ainda hoje existem circos que não admitem palhaças mulheres.

³⁷ Disponível: http://palhacoxamego.blogspot.com/2015/03/primeira-parte_21.html Acesso em 06 set. 2020

O feminino de Palhaça só vai existir após o surgimento das escolas de circo. Por que é, quando é que surgem as escolas de circo? No final da década de setenta, começo de oitenta. A composição societária, relação homem e mulher mudou muito. Então estas meninas e meninos que vão fazer escola de circo já entram pra, não tem a proteção da lona, não tem a proteção da família circense. Eles vão ter que buscar o seu modo de ser artista circense no urbano. (Silva. E., entrevista *blog Palhaço Xamego*, 2015).

Para a historiadora circense, que pesquisa jornais do século XIX e realizou diversas entrevistas com pessoas do circo do século XX, há um silêncio sobre a palhaça em seu modo de organização dentro dos circos, que ela denomina como circo família, que vai de 1950 a 1960. Complementa que há um silêncio em circenses itinerantes de lona até hoje. “Quanto de silêncio ainda existe sobre os Xamegos? Será possível ter acesso à existência ou não de outras palhaças mulheres?” (Silva. E. entrevista *blog Palhaço Xamego*. 2015)

Não era tão simples uma mulher ser artista antigamente, muito menos palhaça. De certo, existiu um período em que muitas profissões eram restritas ao gênero masculino. Provavelmente, existiram tipos de mulheres com gostos e desejos diversos, algumas que podiam desejar determinada posição e outras que talvez nem cogitassem a possibilidade, uma vez que não era acessível. Também, existiram aquelas que por alguma casualidade, ou até mesmo por uma certa ousadia, ocuparam determinada posição, mesmo que pagassem um alto preço por determinada escolha. É preciso considerar que tal escolha não era totalmente livre, existindo em torno delas um peso social. O que é muito diferente dos movimentos iniciados nos anos de 1980, com as mulheres ocupando o espaço da palhaçada.

O que podemos verificar nas entrevistas, que logo mais abordaremos, é que ocupar o espaço da palhaçada nos circos não fazia parte do pensamento daquele período. Maria Eliza pôde fazer, mas vestida de palhaço. Já em relação ao momento atual, esta discussão sobre comicidade e gênero é uma questão que apresentei à Mariana Gabriel na entrevista que ela concedeu ao canal Circo de Sóladies: se existe este atravessamento nas atuações com sua palhaça e de que maneira ela analisa essa perspectiva, o corpo feminino e a comicidade.

Esta pesquisa mostra a importância de aproximar o olhar sobre o percurso do palhaço/*clown* e das mulheres na comicidade, na palhaçaria e no feminismo. Tais debates tecem relações a respeito da formação de trabalhos artísticos, da criação identitária e estudos sobre gênero, identificando suas relações no âmbito historiográfico com a política e com a cultura, associados ao pensamento e à experiência dos modos de vida de um determinado período.

Para algumas mulheres, fazer comicidade é atravessar mais uma fronteira, a modulação que se dá ao longo da formação de uma mulher vai em oposição ao palhaço, à comicidade. De que maneira esses padrões instituídos, no intuito de fazer com que mulheres exerçam

determinados comportamentos e ocupem espaços sociais restritos, afastam-se daquilo que muitas vezes provoca o riso? Por exemplo, fazem parte dessas modulações sobre os corpos femininos determinadas “etiquetas”, como: assentar-se de perna fechada, falar baixo, não ser vulgar, não ser grotesca, ser meiga etc. É parte da linguagem da palhaçaria o grotesco, o exagero, o obsceno, a transgressão e a subversão. Assim, mulheres ocuparem esses papéis ou atuarem com o cômico é se confrontar com essa ideia: “Palhaças, não há mulheres-bufas. [...] Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir” (MINOIS, 2003, p. 611).

Mulheres podem ser engraçadas! Dito isso, de que maneira podemos investigar a comicidade a partir de um universo feminino? Quais identificações femininas podem dialogar com a composição dramática, que propiciará o riso e a imagem de mulheres palhaças? Cito na última parte desta dissertação a relação entre a construção imagética e identitária de mulheres palhaças e a produção de subjetividades.

2.2 História da palhaçaria e a memória de Maria Eliza Alves com as atuações do Palhaço Xamego

O palhaço é uma figura conhecida, já estabelecida há muitos anos, atravessou a história da humanidade e se modelou ao que lhe era próprio do seu período. Não o vemos como personagem rígido. Suas características possuem os traços de sua contemporaneidade e de seus antepassados, entre jogos, figurinos, brincadeiras e outros elementos utilizados em cena. Esse papel, em sua grande maioria, era ocupado por homens. Na contemporaneidade, temos cada vez mais mulheres sendo palhaças, contribuindo para os debates sobre questões de gênero, feminismo, racismo, e alcançando conquistas de direitos através da linguagem artística, cômica. A atuação dos palhaços e, principalmente, das palhaças na atualidade vai para além dos circos, elas ocupam espaços antes prioritariamente masculinos e fazem da performance, inclusive, um meio de expressar questões políticas.

Em geral, a arte da palhaçaria atua em diversos tipos de ambientes e contextos, como animadores de festas, ações voluntárias, como os palhaços sem fronteiras, em lugares de vulnerabilidades ou em zonas de conflitos. Quando pensamos na figura do palhaço, a memória de cada um/a pode fazer associações com diversos tipos de figuras que se definiriam por este mesmo termo, palhaço. Pode-se pensar, primeiramente, no palhaço da lona de circo, o que se pode chamar de palhaço moderno; dentro deste, existem ramificações que definiriam atuações

como: Augusto, Branco, Bufão, bem como podemos encontrar o palhaço da Folia de Reis, dentre outros. Infelizmente, nos últimos tempos, algumas pessoas começaram a utilizar a imagem do palhaço para amedrontar, criar pânico; com isso, criou-se também a imagem de seres assustadores. Segundo Frank T. Mc Andrew (2019), no artigo “A psicologia por trás do porquê palhaços nos assustarem tanto”, publicado na revista *The Conversation*, essa associação do palhaço com uma figura assustadora ocorreu nos anos 1970, depois que o *serial killer* John Wayne Gacy foi capturado. Gacy se apresentava em festas de aniversário de crianças como “Pogo o Palhaço” e também pintava regularmente quadros de palhaços. Outro exemplo seria o do filme *Palhaços Assassinos*, que retrata um grupo de palhaços alienígenas que capturam pessoas de pequenas cidades. Nos EUA, as informações são de pessoas que começaram a utilizar máscaras de palhaços, deixando-as mais macabras. Apesar de algumas alusões à figura do palhaço como mau ou até idiota e bobo, não vamos nos ater a esses movimentos.

O palhaço contemporâneo tem sua origem em rituais xamânicos, nos bufões, nas máscaras da *commedia dell'arte*, dos mambembes, nos saltimbancos na arte de rua. O palhaço ocupou diversos espaços, seja nos mercados rituais de um período remoto, seja na televisão, nos teatros, nas ruas e, claro, na lona de circo. Na caracterização do palhaço, percebemos o reflexo dessa história, seja da pantomima inglesa ou da *commedia dell'arte*.

Os palhaços eram populares tanto nas cortes como nas tavernas, e muitas vezes eram os mesmos. Zan Polo, o famoso bufão veneziano, apresentou-se perante o doge em 1523. As palhaçadas de Richard Tarleton eram muito apreciadas pela rainha Elizabeth, que "ordenou-lhes que levassem o criado embora por fazê-la rir tão desmedidamente", e na sua morte escreveram-lhe elegias latinas. O bufão francês Tabarin apresentou-se perante a rainha Maria de França em 1619, e a dedicatória numa coletânea de suas piadas afirma que a obra se destinava a cortesãos, nobres, mercadores, e, de fato, para todos. Ivã, o Terrível, como observou um visitante inglês, adorava "bufões e anões, homens e mulheres que fazem cambalhotas à sua frente e cantam muitas canções à maneira russa". (BROOK, 1978, p. 66)

Para Fernanda Motero Fernandes (2012), na dissertação *Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso*, a arte de fazer rir pode ser identificada há quatro mil anos, com atuações cômicas de personagens que ocupavam papéis sociais relevantes ao lado do rei. O cômico estava relacionado à biopolítica de seu período, o riso provocado pelo cômico se estabelecia, assim como atualmente, por padrões, etiquetas, normas, valores sociais, comportamentos de uma sociedade.

O bufão está relacionado ao cômico ritual, período transcendental, numinoso, xamânico, segundo Thiago Araújo (2017) em sua dissertação *Palhaços e Palhaças enquanto deuses irreverentes em zonas de vulnerabilidade social e em defesa dos direitos humanos*. Este período não é marcado por um palhaço, nem mesmo por um bufão, apesar das características se

assemelharem ao grotesco. Os rituais celebrados com a presença dos deuses sagrados, seus corpos, adereços e máscaras, possuem características próprias e propriedades mágicas. Em um período remoto, os Cômicos Rituais e Bufões Rituais, que se apresentavam com base no uso de máscaras, se assemelhavam às celebrações aos deuses na cultura grega. De acordo com Joice Aglae Brondani (2017, p. 2), entende-se por máscara o todo, o corpo físico com seus adereços. “O Bufão é uma máscara – porém uma máscara de corpo inteiro, uma máscara física ou corpo-máscara”. De acordo com a autora, entre o palhaço e o bufão estão as máscaras *dell'arte*.

Os cômicos estavam associados às práticas ritualísticas, que se relacionavam às celebrações e festividades religiosas ou reais. Brandão (1986) afirma que a religião pode ser definida por um conjunto de ações às quais seres humanos se prendem, ligado ao divino, ao espiritual, ao sobrenatural. Tomando-se a palavra num sentido mais estreito, pode-se dizer que a religião para os antigos é a ritualização do mito, visto que através do rito se incorpora o mito.

O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. (BRANDÃO, 1986, p. 36).

A figura do palhaço está relacionada aos rituais sagrados de uma tradição cultural, ligados à festa e aos rituais de uma comunidade, encontrados em uma triangulação entre o “palhaço”, a cena e o público. Ana Carolina Fialho de Abreu, na dissertação *Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô*, cita as mais diversas culturas e grupos étnicos, em diversos países. Por exemplo, o Koyón na cordilheira chilena; o Kusillo, Chané e Chiriguano na Bolívia; os Kachinas no Novo México; os Curcuches em Tupicocha/Peru, dentre outros. Essa figura é um mediador entre os vivos e os mortos, entre a tragédia e a comédia; ele será o responsável por cumprir todo o ritual (ABREU, 2015, p. 22).

A dissertação não se aterá sobre esse vasto campo que está relacionado às tradições culturais, às festas populares e à representação cômica da figura do palhaço, em suas diversas representações. São máscaras e vestimentas (figurinos) com características próprias. Estão inseridas nesses festejos as danças e as músicas, com passos e marcações. Poderemos observar que o palhaço Xamego carregava em suas atuações os guizos como parte da composição de seus números. Os guizos são instrumentos de percussão que os negros utilizavam. O Circo Guarany possui elementos interligados ao circo, ao palhaço europeu e à cultura africana e indígena, considerando que João Alves era negro e a Brígida, mãe de Maria Eliza, indígena. Tabajara Pimenta diz que no começo da apresentação entravam alguns vestidos de índios.

A *commedia dell'arte* dominou as cenas teatrais europeias nos séculos XVI, XVII e XVIII. O surgimento desse termo, segundo Castro (2005), vem do início do século XVI, como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular – baseado na improvisação e na habilidade dos atores - da *commedia erudita*, do teatro literário, culto. É herdeira da fábula atelana que, por sua vez, é herdeira da comédia dórica grega. Uma cultura que atravessou mais de mil anos, que recebeu as contribuições dos espetáculos romanos, ligados a um gênero cômico popular, na Itália, que se espalharia por toda a Europa renascentista.

A cultura carnavalesca emergiu das saturnais romanas, não sendo considerado um espetáculo teatral, mas uma forma como a população daquele período encontrou de se entreter. Muito das tradições da *commedia dell'arte* veio do carnaval com os cortejos dos mascarados, as apresentações acrobáticas e as pantomimas. A relação com as celebrações carnavalescas e a mistura poderosa de vários elementos como os temas populares, as histórias complexas, as acrobacias, fizeram a *commedia dell'arte* figurar durante muito tempo no cenário teatral europeu (CASTRO, 2005, p. 20). “Um teatro que surge na Itália e de lá se propaga para o restante da Europa. Suas repercussões são sentidas na França, na Inglaterra, na Espanha, na Alemanha e na distante Rússia” (SCALA, 2003, p. 19).

Figura 28 - Pintura *Commedia dell'arte*



Fonte: *Blog Tigerloaf* (1621).³⁸

Nesse contexto, surge um ator e autor de comédias encenadas nas ruas chamado Angelo Beolco de Pádua (1502-1542), que passou a ser conhecido como o Ruzzante. De acordo com Frederick Magalhães Hunzicker (2014, p. 15), Pádua foi responsável por seus espetáculos se

³⁸ Disponível em: <https://tigerloaf.wordpress.com/2015/10/14/riciulina-et-metzetin-c-1621/>. Acesso em: 04 set. 2021.

caracterizarem mais com a *Commedia erudita*; este novo tipo de comédia era apresentado e a Itália recebeu essas primeiras referências que se disseminaram por toda a Europa. Os personagens usam máscaras, falam em dialetos específicos e suas características são tão bem definidas que os atores acabam assumindo o seu personagem por toda a vida.

Angelo Beolco de Pádua, que passou a ser conhecido como o Ruzzante por causa do personagem do esperto camponês que criou e interpretou por toda a vida, foi um marco na estruturação da *Commedia dell'arte*. Sua pequena companhia apresentou-se pela primeira vez em Veneza, durante o carnaval de 1520. (CASTRO, 2005, p. 48).

Os Zanni merecem destaque dentre os numerosos personagens apresentados durante o período da *commedia dell'arte*. Geralmente eram servos, com características ainda presentes nos palhaços contemporâneos. Eles se apresentavam muitas das vezes em duplas: enquanto um é o mais esperto, malicioso, o outro é mais bobo, mais destrambelhado, mas ambos dependem um do outro. Considera-se que figuras que surgem posteriormente têm origem no Zanni e em seu duplo: *Brighella*, *Arlechino*, *Tuffaldino*, *Trivellino*, *Pedrolino* e *Pulchinella*, todos Zanni. *Pulchinella* transformou-se em *Punch*, na Inglaterra, *Polichinelo* na França e *Petruska* na Rússia. Zanni, servo estúpido, era também o *Pagliacci*, origem de *palhaço* em português, e que em italiano e em português significa o mesmo que *clown* em inglês (CASTRO, 2005, p. 49).

Podemos também encontrar relações do Bumba-meu-boi, da cultura popular brasileira, com a *commedia dell'arte*. Notam-se nos costumes brasileiros as referências da arte trazidas da Europa, com a fixação de personagens e estereótipos em meio às celebrações e rituais, como os cortejos. Segundo Vieira (2005), outra característica que faz o Bumba-meu-boi se assemelhar a *commedia dell'arte* pode ser percebida pelo caráter fragmentário de sua narrativa (“quadros independentes”) e pela variabilidade da narrativa de ambos (“grande número de variantes”).

Podemos ainda, estabelecer aproximações da *Commedia dell'Arte* com alguns autos populares brasileiros, a exemplo da Folia de Reis, na presença dos mascarados Mateu, Birico e Catirina que trazem fortes semelhanças com os zannis da *Commedia dell'Arte*. (MEYER *apud* VIEIRA, 2005, p. 19).

A *commedia dell'arte*, por ser considerada a primeira escola profissional de atores de que se tem registro no Ocidente, é o fermento da massa azeda do teatro (BERTHOLD, 2000, p. 367). Os estudos, aqui, nos apontam possibilidades de pensar a relação entre a comicidade feminina e a palhaçaria, ao verificar as correlações existentes entre estas com a *commedia dell'arte* e como contribuíram para o teatro moderno e contemporâneo. Nas óperas, que surgem depois da *commedia dell'arte*, as mulheres começam a tomar mais a cena. É dentro das óperas que se dá a incorporação das personagens tidas como enamoradas. Antes, as vozes femininas

eram cantadas e interpretadas por homens. Porém, desde o barroco até a renascença, as mulheres começam a ocupar esse cenário artístico e cultural (CARDOSO, 2018, p. 226), nos enredos das histórias das personagens femininas na *commedia dell'arte* e na ópera cômica.

Portanto, observamos como a *commedia dell'arte* contribuiu de maneira significativa para o teatro moderno e contemporâneo, cujas linguagens estéticas e cênicas, estabelecidas pelo viés do improviso, dos jograis, das máscaras, da mímica, da pantomina, dos elementos circenses, permitiram que a comunicação verbal e não-verbal alcançasse as artes nos dias atuais.

Esses gêneros que tiveram destaque na *commedia dell'arte* vão se relacionar com atuações de personagens fixos, em que é possível visualizar as mulheres no Brasil, representando papéis dramáticos e cômicos. Serão uma importante referência para o entendimento de uma comicidade feminina: as *soubrettes* e caricatas tinham o intuito de despertar o riso através do humor falado, do figurino e das músicas. A aproximação entre a comicidade desse tipo caricata com a figura do palhaço ocorre, sobretudo, a partir do exagero. José Carlos dos Santos Andrade, em sua tese de doutorado intitulada *O Teatro no circo brasileiro estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza*, lista diversas figuras. Aqui, serão sugeridas essas duas figuras femininas das quais o circo-teatro fazia uso para representações e investigaremos a existência da comicidade nelas.

A primeira a ser pontuada é a *Soubrette*, cuja representação, segundo Andrade, simbolizava o início de certa liberdade, como anúncio da emancipação feminina, rompendo com o universo masculino. As *soubrettes* “são uma redenção das colombinas e coralinas e todas as demais criadas na *commedia dell'arte* que, ao lado do Arlequim e do Brighella, acabaram por se tornar as personagens mais sedutoras” (ANDRADE, 2010, p. 151). A outra figura a ser analisada é a Caricata, uma figura que não se ausentava da farsa nem da comédia de costumes. A construção deste tipo em específico é bem característica pelo exagero, no figurino, na maquiagem, nos adereços, no gestual e na voz. “No circo-teatro a Caricata tornou-se praticamente a versão feminina do palhaço, estabelecendo com ele duplas impagáveis, criando um fenômeno de empatia com a plateia que se delicia com suas esquisitices” (ANDRADE, 2010, p. 152). Como iremos perceber, Maria Eliza está imbricada no processo de constituição da comicidade no Brasil.

Maria Eliza Alves (1909-2007) era paulista, nasceu em São José do Rio Pardo. Trabalhou por mais de vinte anos nos picadeiros do Circo Guarany. Inicialmente, uma sobrinha de Maria Eliza, que se chamava Noemia, acabou se casando com Genésio Arruda. Assim, elas entraram para a companhia de revista do Genésio Arruda, viajando e fazendo sucesso. Elas se apresentavam no Rio de Janeiro cantando juntamente com sua irmã Ephigênia no dueto “Irmãs

Alves”. Juntas, chegaram a fazer parte das produções de Benjamin de Oliveira; em seguida, tiveram participações nos programas da Rádio Nacional. Segundo Daise Gabriel, o rádio naquele período era tudo que os jovens artistas queriam. Com a morte de sua mãe, e para acompanhar o pai nas atividades no Circo Guarany, elas retornaram para São Paulo. Maria Eliza atuava com o papel da caricata e Efigênia como mocinha. Em 1939, Maria Eliza tomou uma decisão que mudaria a sua história e a tornaria um marco na cultura brasileira. A filha de João Alves começou a atuar como palhaço Xamego no Circo Guarany.

Não foi fácil. Mulheres não se vestiam de palhaço na época. A ideia de rir de uma mulher – difícil de aceitar ainda na nossa sociedade atual – não agradava naqueles tempos. Foi preciso que minha avó convencesse meu bisavô. Engraçada que era, conseguiu fazer com que meu bisavô turrão se divertisse. E o palhaço Xamego ganhou corpo! (Gabriel.M., Instituto da mulher negra, 2016).

Maria Eliza se conecta às questões filosóficas debatidas aqui na dissertação. Se, por um lado, há as ramificações de poder exercidas sobre os corpos, é necessário que sejam verificadas as práticas do neoliberalismo e do capitalismo, e como estas influenciam ainda no que se refere aos modos de sujeição promovidos na modernidade, na manutenção do sistema patriarcal, que pode modular as mulheres de determinadas profissões, organizações, entre outras ações. Encontramos o poder de Maria Eliza como indivíduo, enquanto potência do seu ser, de reverter sentidos opressores pela possibilidade de ressignificar uma história. Assim, a arte, aqui pelo viés de mulheres palhaças, é uma ação para além de artística, cômica, performática; ela é filosófica, política, de conquistas e reconhecimento do valor da mulher na cultura.

Essa capacidade de subverter a imagem degradada da feminilidade, que foi construída por meio da identificação das mulheres com a natureza, a matéria, o corporal, é a potência do “discurso feminista sobre o corpo” que trata de desenterrar o que o controle masculino de nossa realidade corporal sufocou. No entanto, é uma ilusão conceber a libertação feminina como um “retorno ao corpo”. Se o corpo feminino como discutido neste trabalho - é um significante para o campo de atividades reprodutivas que foi apropriado pelos homens e pelo Estado convertido num instrumento de produção de fora de trabalho (com tudo aquilo que isso pressupõe em termos de regras e regulações sexuais, cânones estéticos e castigos), então o corpo é o lugar de uma alienação fundamental que só pode ser superada com o fim da disciplina trabalho que o define. (FEDERICI, 2017, p. 33).

Atualmente, o palhaço Xamego é considerado a primeira palhaça negra do Brasil.³⁹ Ela nasceu em 1909, dentro da lona de circo. Xamego era um palhaço, e Maria Eliza não deixava que percebessem que havia uma mulher por baixo do figurino; todos no Guarani guardavam

³⁹ A família do Grande Circo-Teatro Guarany, cujo dono foi João Alves, amigo de Benjamin de Oliveira, era composta por negros e negras que exerceram grande importância na formação do circo-teatro no Brasil. Mesmo sendo remanescentes da escravidão, foram empresários e donos de circos.

esse segredo. Maria Eliza trabalhou como Xamego por volta das décadas de 1940 e 1950 até 1960; como palhaço, foi até mais de 70 anos de idade, em diferentes locais. Os seus filhos não seguiram com o circo: Daise Alves seguiu a carreira de professora e Aristeu tornou-se músico.

Figura 29 - Palhaço Xamego



Fonte: *blog* Palhaço Xamego.⁴⁰

Daise Gabriel, filha de Maria Eliza, nos conta que quando ela era pequenina, sua mãe se vestia de Xamego, mudava de voz, os gestos também traziam a imagem de ser um homem, os sapatos eram muito grandes. Para ela, o Xamego era outra pessoa, o que a desagradava um pouco, achava que podia ser um pouco desobediente com ele. Daise recebia bilhetinhos para serem dados para o Xamego. É ainda de acordo com os depoimentos de Daise Gabriel que sabemos que Xamego entrava em peças de comédia tradicionais de circo-teatro levadas pelo Circo Guarany. Mantinha a “cabeleira”, o Quilon para fazer o nariz, deixava a boca mais larga pintando o lábio de preto e deixava a sobancelha mais alta, em forma triangular. Era muito aplaudida nos espetáculos.

Durante o espetáculo, Maria Eliza entrava diversas vezes, nos números de comédias, nos números de outras pessoas, nos números com os animais. Ela tinha um gato, que realizava um número de força dental, tinha também uma galinha garnisé, um macaco Chimpanzé, chamado Pescador, que caçava, dissimulava, fingindo que estava morto. Daise ainda conta que havia um número que Maria Eliza gostava bastante de realizar, que era do bar, com estilo de um garçom malandro.

⁴⁰ Disponível em: http://palhacoxamego.blogspot.com/2015/03/primeira-parte_21.html. Acesso em 22 set. 2021.

Figura 30 - Palhaço Xamego com o seu cão Suing



Fonte: *blog* Palhaço Xamego.⁴¹

De acordo com os relatos que sua neta concedeu ao *blog*, as características pontuadas, que descrevem as atuações do palhaço Xamego, estão relacionadas ao processo cultural dos palhaços, do circo que se deu no Brasil ao longo de sua história. A começar pela forma de organização nomeada por Ermínia Silva, “circo-família”, no sentido da dinâmica adotada por aqueles itinerantes que trabalhavam no tradicional circo de lona. Assim como a adesão ou a junção da música nas apresentações do palhaço Xamego, uma herança cultural dos palhaços brasileiros que possuíam esta característica peculiar: de tocar o violão. Conforme Daise Alves, o Xamego era uma grande atração do espetáculo, fazia esquetes como “morrer pra ganhar dinheiro”, fazia cambalhotas, tinha os bordões “ai, ai, Reis, ai, ai, Reis” e “No me lo diga Reis, no me lo diga”. Xamego também desempenhava um número musical no qual produzia músicas por meio de seu figurino, além das peças teatrais, nas quais eram feitas grandes encenações, como *Paixão de Cristo* e *Morro dos Ventos Uivantes*.

Havia diversos guizos prateados espalhados pelo casaco e conforme ia se mexendo e batendo em diferentes partes do corpo compunha uma música. O número era assim, tinha um guizo na cabeça, tipo coroa, num braço, no outro, numa perna e noutra, e ao longo do capote tinham as notas musicais, que ela ia usando pra dar a graça né? [...] tinha hora que ela fazia assim, aí assim, na barriga, e a grande graça era na bunda né? E era muito engraçado né? E ela teve esse capote, ela que construiu, porque a minha mãe montava a escala musical [...] porque eram as coisas que eu digo o artista circense até hoje é assim cria o número, faz os seus aparelhos, cuida, mantém. (Alves. D., entrevista concedida ao *blog* Palhaço Xamego, 2016).

O circo levava as peças mais famosas de teatro na época, como: *O Bandido da Serra Morena* – anunciada no alto falante da seguinte maneira: “este dia tal, vai ter O Bandido da Serra Morena” –, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Paixão de Cristo*. Maria Eliza virava atriz,

⁴¹ Disponível em: http://palhacoxamego.blogspot.com/2020_08_23_archive.html. Acesso em: 02 jan. 2022.

junto a todos os artistas que compunham a trupe do Circo Guarany. Daise virava anjinho nas peças que encenavam a *Paixão de Cristo*, sua tia Efigênia podia fazer a Madalena, ou uma mendiga... Ninguém tinha papel fixo e todos ajudavam na elaboração, na montagem da peça, da cenografia, dos figurinos e maquiagens.

O nosso grande cantor nordestino Luiz Gonzaga fazia *shows* no circo do João Alves. Acredita-se que não seria uma mera coincidência uma de suas composições se chamar “Xamego”, cuja letra parece fazer uma alusão ao gênero: “todo mundo quer saber / O que é o xamego / Ninguém sabe se ele é branco / Se é mulato ou negro”.

XAMEGO⁴²

Luiz Gonzaga

O Xamego dá prazer
 O Xamego faz sofrer
 O Xamego às vezes dói
 Às vezes não
 O Xamego às vezes rói
 O coração

 Todo mundo quer saber
 O que é o Xamego
 Ninguém sabe se ele é branco
 Se é mulato ou negro (2x)

 Quem não sabe o que é Xamego
 Pede pra vovó
 Que já tem setenta anos
 E ainda quer xodó

 E reclama noite e dia
 Por viver tão só
 E reclama noite e dia
 Por viver tão só (2x)

 Ai que xodó, que Xamego
 Que chorinho bom
 Toca mais um bocadinho
 Sem sair do tom
 Meu cumpade chegadoinho

 Que Xamego bom, ai que Xamego bom,
 Ai que xamego bom (2x)

Quanto ao palhaço, era anunciado de diversas formas, no final do século XVIII e início do século XIX. Segundo Ermínia Silva (2007, p. 52), as sucessivas transformações, adaptações e reelaborações originaram o palhaço/*clown* de circo, que, por sua vez, se transformaria em

⁴² Composição: Luiz Gonzaga / Miguel Lima. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/261221/>. Acesso em: 01 jan. 2020.

diversas outras caracterizações e nomes. A historiadora ainda diz, na entrevista concedida ao *blog Palhaço Xamego*, que o circo que se conhece hoje parte da sua origem no século XVIII.

O circo grego tem características que o circo do século dezoito não vai ter, da competição, dos jogos olímpicos. O circo romano, ele tem então características que o circo do século dezoito não tem mesmo. O circo do século, do circo romano é um projeto político. Não é um projeto de lazer e diversão. (Silvia. E., *blog Palhaço Xamego*, 2015).

Silva traz o seguinte questionamento na entrevista, que estamos utilizando como fonte de investigação: quem são os Palhaços Cantores? Artistas locais e das cidades grandes, esses palhaços cantores tocavam primeiro o violão, que é o instrumento que era considerado mais à margem, mais popular, do povo. Eles tocavam o Lundu, o maxixe, que era desprezado, e tocavam modinha, todos os gêneros musicais.

A cena do Xamego era um número musical com o capote e as notas musicais. Segundo Daise, era como uma sanfona. As notas musicais ficavam escondidas dentro do capote. Era um figurino meio desconjuntado (*Daise indica o comprimento da roupa ultrapassando o limite da mão*) por conta das notas musicais. As notas ficavam na cabeça, em cada braço e em cada perna.

E é engraçado, porque também tem uma coisa que eu preciso até pensar, ela fazia um número de Palhaço que era musical né, o Aristeu tocava o violão, aí era mais o Aristeu mesmo. E ela tocava né? Com um guizo aqui, (*Daise aponta a cabeça*), guizo aqui (*Daise aponta os pulsos*), e aqui nos pés, e ela ia tocando né, fazendo, e a graça de Palhaço, ela ia de Xamego... (Gabriel. D. entrevista concedida a família Alves, *blog Palhaço Xamego*. 2015).

No documentário *Minha avó era palhaço*, Daise nos relata que quando Maria Eliza se vestia de Xamego a voz era totalmente diferente da usual, os gestos também traziam mais para a característica masculina, do homem. Era dessa maneira que, em sua infância, ela enxergava o palhaço, e ela acredita que possa ser isso que tenha feito com que ela não agradasse tanto do palhaço. Daise relembra desses sentimentos com o palhaço e ri de sua criança naquele período.

Maria Eliza continuou atuando como palhaço Xamego mesmo com o encerramento do circo. Em uma entrevista, o Sr. Wagner Assumpção, vizinho do Xamego, disse: “Eu vi ela uma vez atuar na TV Paulista, canal 5. Eu até me admirei! Oh como que pode?” (Assumpção, W. documentário *Minha avó era palhaço*, 2016). Por que o espanto do Sr. Wagner? Será uma certa surpresa ao ver uma mulher atuando de palhaço na TV? Ou seria alguma impressão que ele tinha sobre a Maria Eliza que destoava daquela figura que ele estava vendo na televisão? Será que ele não imaginava que aquela mulher guerreira, pequenininha, mãe, dona do lar, esposa, com tantos atributos femininos, pudesse também ser palhaço?

A Sra. Vera Galante dos Reis, cunhada da Maria Eliza, outra das entrevistadas, também chama atenção em sua fala: “Era uma mulher caseira, muito caseira, muito trabalhadeira, ela saía para trabalhar, voltava tarde da noite, sempre sozinha, sempre quieta, sempre... ela não deu vergonha pra família não” (Reis. V., blog *Palhaço Xamego*, 2015). Daise, em seguida, lhe pergunta: “E essa coisa dela ter sido palhaço? A senhora acha que ela era uma pessoa bem-humorada?”. Dona Vera responde: “Não era tanto não. Talvez ela fosse bem-humorada no trabalho dela, mas fora disso ela era uma mulher muito séria, muito idônea, muito correta. Eu a conheci muito bem porque ela morou nos fundos da casa do avô, do sogro, e ela era uma mulher muito séria, muito séria” (Reis. V., blog *Palhaço Xamego*, 2015).

As falas da Sra. Vera e do Sr. Wagner nos fazem pensar nas subjetividades, naquilo que era próprio da época dela e dele. Tanto o assombro do Sr. Wagner, ao ver Maria Eliza atuando como palhaço, quanto a Sra. Vera, por ressaltar mais os valores da época que uma mulher deveria carregar como símbolos de uma boa mulher, “séria, trabalhadora, idônea”. Os sentidos artísticos para a Sra. Vera não parecem tão relevantes, frente ao que uma mulher deveria ser. Assim, sentimos o atravessamento em sua fala, que se interliga ao debate de gênero e à comicidade (como a palhaçaria era algo difícil de ser ocupado por mulheres); os valores morais têm um destaque, como concessão para ocupar o espaço de artista, e ali, de palhaça. “Fora isso, ela era uma mulher muito séria.” (Reis, G. V., documentário *Minha avó era palhaço*, 2016).

A partir das entrevistas que a família Alves realizou, disponíveis no *blog* do palhaço Xamego, vamos trazer algumas informações, como fontes de aproximação dessa figura à constituição de nossa cultura popular brasileira. São muitas entrevistas que nos permitem aprofundar sobre a memória do Circo-Teatro Guarany e das atuações do palhaço Xamego. Wagner Assumpção ressalta: “Eu lembro que ela falava as coisas, ela dava cambalhota, e era bem ágil apesar da idade que ela já tinha né? Isso faz, cinquenta anos ou mais, mais de cinquenta anos, ela já tinha uma certa idade, mas era bem ágil” (Assumpção, *blog* Palhaço Xamego, 2015).

Tabajara Pimenta lembra que a primeira vez que ele se apresentou no Circo Guarany fazia o “Homem Foca, número de bola” e seu irmão fazia laços e chicote; foi na Vila dos Remédios, em São Paulo. Tabajara conheceu o palhaço Xamego e suas apresentações. Sua entrada no circo foi a convite de seu amigo Francisco Rodrigues; disse que o circo Guarany estava contratando artistas que tivessem um número de salão. Vejamos: “...o Chiquinho me apresentou o João Alves, falou “olha Taba, essa aqui é uma empresa séria, ele faz as periferias, os bairros aqui de São Paulo, e ele tá procurando um número de salão, número sem estacas, sem grande bagagem... aí acertamos o cachê com o senhor João Alves” (Pimenta, T., *blog* Palhaço Xamego, 2015). Tabajara diz ter gostado muito do espetáculo, da parte cômica, que era feita

pelo palhaço Xamego. Sua primeira apresentação foi no sábado e somente no domingo, atrás da cortina, foi ficar sabendo que o palhaço era uma mulher, e que atuava com seu esposo, o Reis. Era a dupla cômica: *Xamego e Reis*. As pessoas ficavam do lado de fora querendo conhecer o palhaço Xamego, era um mistério e um segredo guardado por todos que passavam no circo. O timbre de voz do palhaço era meio rouco. Imagino que era mais no tom grave, o que se diferencia muito do usual dos palhaços, que geralmente usam vozes mais agudas, inclusive para ter mais alcance na plateia. “E o estilo, porque a voz ela mudava o timbre de voz, mudava tudo, aquela voz meia rouca, ‘oh Reis’” (Pimenta, T., *blog Palhaço Xamego*, 2015).

Sobre essa questão do gênero, Tabajara diz que foi uma novidade um palhaço mulher, que ela não era o estilo que havia em muitos circo, *Tony Reprise*. O *Tony Reprise*, segundo Fernando Mario Bolognesi, é um tipo de atuação de palhaço.

As reprises são atribuições do Tony, uma classificação funcional do palhaço no picadeiro, aquele que retorna ao espetáculo em várias situações e momentos. Tal presença não ocorre com os palhaços de entradas, que podem se apresentar apenas uma vez. Enquanto as reprises têm seus roteiros ligados às lides circenses, as entradas gozam de maior liberdade temática e abordam assuntos exteriores à vida circense. (BOLOGNESI, 2007, p. 87).

Segundo Pimenta, para ser bom o *Tony Reprise* é preciso deixar tudo montado; terminou de armar a rede de voos, ou tirar um pranchão do picadeiro, ou desarmar a jaula, o galope toca, ele corre pra dentro dos bastidores. Dessa maneira, o palhaço que atua como Tony Reprise é o palhaço que vai acompanhar o espetáculo inteiro, entre uma apresentação e outra; ele é a costura do espetáculo, entre os números diversos que vão sendo apresentados. Ele é fundamental, pois além de não deixar buracos durante o espetáculo, mantém a alegria do *show*.

Xamego transitou por diversos tipos de atuações, como Tony, ou fazendo Augusto e Branco, que era um número anunciado da seguinte maneira: “e com vocês Xamego e Reis, a dupla cômica do momento...”. Ele guarda na lembrança o bordão na reprise “Morrer para ganhar dinheiro”, que o Xamego fazia com sua dupla. Quando o Reis falava “Xamego, você vai ter que morrer Xamego”, o Xamego respondia: “No me lo digas Reis, ai, ai, ai, no me lo diga”, e a plateia caía na risada.

O pai de Daise não vinha de uma família circense. Tabajara diz que ele era o braço direito do João Alves, que por detrás das cortinas ele era mais que genro, sempre colaborando com um, colaborando com o outro. Durante o espetáculo, ele passava a mão no microfone e anunciava também; era daqueles que, quando o senhor João Alves estava ocupado, ajudava nas diversas demandas de atividades dentro do circo.

Maria Eliza atuava como um palhaço Augusto: conhecido também como o do nariz vermelho, mais relacionado com o palhaço que conhecemos atualmente, de roupas coloridas e largas. Seu estilo de entretenimento é geralmente projetado para entreter grandes públicos. Ele é o mais bobão, o mais ingênuo, que sempre está se dando mal; durante toda a apresentação ele é oprimido, mas no final ele se dá bem, e sai como vitorioso. Enquanto o Reis seria o palhaço Branco: esse estilo estaria mais caracterizado, seguindo os moldes originais, por sua busca pela beleza, que não pode ser atingida nesse mundo. Ele veste-se com brilhos. Está sempre limpo e rejeita o que lhe pareça sujo. Ao mesmo tempo pode representar a ordem, o que segue as normas, ou os representantes do poder (GOMES, 2012, p. 33). De certa forma, o Branco representa o lado do poder, enquanto o Augusto representa o povo.

Daise pergunta para Tabajara se ele acreditava que Maria Eliza possa ter sido a primeira palhaça no Brasil. Para ele, que se apresentou em diversos circos e depois trabalhou na parte administrativa de algumas corporações circenses, o palhaço Xamego, como palhaço excêntrico, foi sim o primeiro. O excêntrico tem características parecidas com o palhaço augusto, porém mais inteligente e atrevido, fora das regras e do padrão normal.

Bom, eu tenho setenta e oito anos, e a primeira pra mim foi ela, não tem outra não, porque eu viajava, viajei em circo naquela época, fui pra, sai excursionando, nasci no circo, eu não conhecia não. Depois de muitos anos já em oitenta, as duas filhas do Tuta [Antônio Giglio], do Circo Giglio, faziam, era o Baião e a esposa dele [Maria Gatti Giglio], fazia dupla, mas era de reprise né? Bossa Nova, a esposa dele, entrava, mas era de reprise. Agora excêntrico só o Xamego. (Pimenta, T., *blog* Palhaço Xamego, 2015).

Na parte que se relaciona à questão do gênero do palhaço naquele período, Tabajara revela que existia outro pensamento para aquela época. Era a própria Maria Eliza que fazia questão de não divulgar, assim também o Reis, seu marido e sua dupla cômica, também não explorava esse lado. Ele enfatiza que não era um preconceito em si, mas que era uma forma de pensar diferente da contemporaneidade.

Quando Daise pergunta sobre o período em que o circo começa a tomar rumos diferentes, e que, a seu ver, foi um período de decadência do circo, com a chegada da televisão e do rádio, Tabajara Pimenta traz uma opinião diferente. Essa mudança que aqui estamos referenciando começou depois de 1955, mas não foi em si uma decadência do circo. Para ele, com o crescimento rápido de São Paulo, os terrenos foram acabando e o preço dos terrenos, tanto para os circos médios ou grandes, eram o mesmo, o que dificultava na folha de pagamento. Assim, os menores acabaram ficando mais prejudicados no ramo. Ermínia Silva também não considera como o período de declínio do circo, mas sim que o circo teve diversos momentos de

auge, como em 1780 e 1890. A historiadora ainda vai mais longe: o grande auge do circo foi todo o período que o circo viveu até hoje. Considerando o momento atual em que há um expressivo número na quantidade de pesquisas acadêmicas, é um grande auge.

Em outra entrevista com Ronaldo, ele disse que depois que o circo foi vendido, Maria Eliza continuou atuando como palhaço Xamego: “Ela vendeu o circo, ela foi trabalhar no outro circo...” (Ronaldo, *blog Palhaço Xamego*, 2015). Daise questiona como as pessoas viam a chegada do circo e dos artistas circenses no bairro, qual impacto que trazia nas crianças e nas famílias vizinhas. Ele responde abordando a relação de preconceito que ele imagina que existia.

A primeira crise que o Circo Guarany passou, segundo Daise Gabriel, foi quando o João Alves se separou da Dona Brígida e ela veio a falecer. O circo parou com suas atividades, as irmãs Alves seguiram rumo ao Rio de Janeiro e foram morar na casa de Benjamim de Oliveira. Foi também nesse período que elas tentaram a carreira de cantoras; eram as irmãs Alves. Maria Eliza tinha uma sobrinha que se chamava Noêmia (Liendo), filha de uma irmã de criação que se chamava Cota, Cotinha. A Noêmia fora criada com a família Alves e acabou se casando com o Genésio Arruda Júnior; foi a segunda esposa dele. Esse fazia um comediante, um tipo Caipira. Somente depois de um tempo, elas retornam para São Paulo, junto com João Alves e o circo. Toda vez que elas contavam sobre essa história, cantavam uma das canções que as Irmãs Alves apresentavam: “*tiptiptim, tiptim, tapatapatata, láláláláralá, tiptiptim, tiptim...tiptiptim, tiptim, tapatapatata, láláláláralá, tiptiptim, tiptim...*” (Gabriel, D., *blog Palhaço Xamego*).

Figura 31 - As Irmãs Alves



Fonte: *blog Palhaço Xamego*.⁴³

⁴³ Disponível em: http://palhacoxamego.blogspot.com/2019_01_27_archive.html. Acesso em 30 out. 2021.

Genésio Arruda Junior conheceu a Maria Eliza e sua irmã Efigênia ainda quando era pequeno. Ambas frequentaram muito a casa deles e, por um período, cantavam e faziam *shows*; o *Varieté*, circo de variedades, pelo Brasil afora, era a dupla Alves junto à companhia de revista Genésio Arruda. O *variété* circense consiste em um espetáculo com variados números que transitam pelas artes, como o teatro, a dança e a música. São apresentados por um ou mais de um mestre de cerimônia, também similar ao cabaré circense.

Havia as caravanas dos shows. O pai dele não viajava só com a bandinha, ele levava vários artistas nas caravanas. Na época, havia um casal de sapateadores, Cardoni e Romanita, o Simplício, eram várias famílias. O circo foi um espaço divulgador de todas as expressões artísticas que existiam no Brasil, antes da chegada da televisão. Os *shows* maiores eram realizados em praça pública para campanhas políticas. Ele ainda afirma que no governo de Getúlio Vargas o incentivo às artes era maior e que o presidente do Brasil apoiava os movimentos artísticos daquele período.

Getúlio Vargas gostava de artista, dessa parte, ele gostava, ele defendia muito os artistas, ele gostava, pelo que eu sei, porque lógico, eu não convivi com eles, mas eu escutei, ele gostava de artistas né? Ele adorava ajudar os artistas. (Arruda, Jr. Genésio., entrevista concedida a família Alves, *blog* Palhaço Xamego).

Salim, pai de Mariana Gabriel, lembra da relação de Benjamin de Oliveira com Floriano Peixoto, governador e depois presidente do Brasil. Foi o principal incentivador do início da carreira de Benjamin de Oliveira. Ressalta, também, que os circos antigamente tinham a mesma importância que a TV tem hoje.

Maria Eliza chegou a trabalhar com o palhaço Xamego durante as temporadas que seu pai realizava, com *shows* para o público infantil. Daise pergunta se ele lembra como ela fazia, porque ela se vestia de homem. Para o filho de Genésio, era difícil identificar uma mulher por trás da máscara do palhaço Xamego. Afirma que sua produção era autêntica, comparada aos grandes palhaços daquela época, o Piolin (Abelardo Pinto) e Chicharrão (José Carlos Queirolo).

Daise relembra uma outra característica, que mesclava com as atuações do palhaço Xamego e sua dupla, o Reis. O pai dela era o escada para o Xamego. Genésio explica como era ser escada no circo, um tipo de jogo que é feito por uma dupla de palhaços:

O escada é aquele que apara seu parceiro ou parceira, tem aquele que é o sério, e o alegre, então o escada é aquele que corrige o alegre, mas só leva fora, geralmente o sério só leva fora. Esse é o escada, por isso que chama escada, porque ele apara o comediante né? E um bom escada levanta o comediante. (Arruda, Genésio. Jr. entrevista concedida a família Alves, *blog* Palhaço Xamego).

Essa entrevista com o Genésio Arruda é repleta de informações, referências de artistas brasileiros que fizeram parte do contexto cultural circense no Brasil. Devido ao enfoque da pesquisa, esperamos que possamos, assim que possível, esmiuçar as revelações trazidas e que tanto podem contribuir nessa constituição da memória e da cultura nacional do circo. Ainda se faz importante trazer a outra entrevista escolhida, com a filha de Maria Eliza, a dona Daise.

Algumas partes dessa entrevista já foram trazidas, ao longo da dissertação. Elencamos, então, outros trechos que anunciam algumas características do palhaço Xamego e da personalidade de Maria Eliza, como uma mulher dona de casa, guerreira, batalhadora, mãezona, rígida com os filhos, dotada de diversas sabedorias, tanto na parte da relação com a natureza, com as plantas, como uma curandeira, quanto na relação com os animais. Maria Eliza amava as crianças, antes de ter seus dois únicos filhos; ela perdeu muitos filhos, até conseguir engravidar do Aristeu e, depois de cinco anos, da Dona Daise.

Daise e Aristeu trabalhavam no circo quando crianças. Aristeu fazia acrobacias, saltos mortais, *flip-flap* e Daise fazia o número da força de cabelo. Daise não quis seguir a vida de artista circense, mas chegou a fazer algumas apresentações, mesmo depois de criança, por volta de seus vinte anos. Depois que a Maria Eliza começou a trabalhar em outros circos, ela foi fazer a namorada do palhaço Bolachinha, no circo da dona Celeste, em Guarulhos. Chegou nas peças a fazer o personagem estilo mocinha e esse palhaço fazia um estilo galã.

E o Bolachinha tinha uma figura interessante de Palhaço, porque ele era um homem alto, meio atraente e tal, e ele ficava até mais atraente como Palhaço, mas ele não usava nada largo, nada, nada, era a cara só né? E ele então, tinha como todo Palhaço tinha toda aquela atração né, então ele fazia quase um galã nas peças, era uma figura interessante, ele não era o feio, nem o burro, nem nada, ele era o galã né? Arrumaram lá uma vez que eu tinha que fazer a mocinha, porque eu era mocinha né? Eu odiava, eu não gostava. Uma vez também, fui a namorada do meu pai, eu odiei né? Porque meu pai também era um homem muito bonito e tal. E aí ele pegava na minha mão e dizia 'ó, meu amor!' Eu achava aquilo o ó! (*Risos*). (Gabriel. D., entrevista concedida a família Alves, *blog* Palhaço Xamego, 2015).

Daise se emociona ao falar de como era a abertura do número do Xamego, com a música do Luiz Gonzaga. No momento em que começava a apresentação do Xamego, o público ia ao delírio, tamanho o sucesso. Ela explica que a música anunciava a entrada do Xamego, e ela fazia um número com o cachorrinho. O “esqueleto” para as apresentações era um apresentador, que era o pai de Daise, o Eurico Alves ou o João Alves (mais os homens que faziam essa parte). A grande entrada com o palhaço Xamego era uma comoção para toda a plateia, ora o Xamego fazia o número com o cachorrinho, que no momento da música ficava em pé e “dançava”, ora ela entrava com o Reis, além de momentos em que ela entrava com o Aristeu.

A entrada o que é? É aquela, justamente a coisa das, chamam das pilherias, tem coisas combinadas, tem coisas não, tem gestos, tem a coisa da graça, que ele fala, a minha mãe não era muito de cair, dessas coisas, ela era engraçada mesmo... A perna... E fazia caretas e tal, né? Então ela tinha muito isso.... (Gabriel. D., entrevista concedida a família Alves, *blog Palhaço Xamego*).

Figura 32 - Maria Eliza e Eurico Alves



Fonte: *blog Palhaço Xamego*.⁴⁴

Daise considera que houve um momento em que os circos passaram a não ser a grande atração de entretenimento nas cidades, o que para ela foi a decadência do circo do palhaço. A receptividade da comunidade para com os artistas passou a ser outra, comparado à forma como ocorria antes. As pessoas que moravam no entorno do local onde o circo era montado ajudavam tanto a armar o circo quanto a desmontá-lo. Nessa época, Daise tinha sete anos (com seis anos, seu avô João Alves havia falecido, aos 81 anos). Primeiro, eles foram morar na Vila Guilhermina; era um cortiço, com simplicidade e com grande dificuldade. Depois, elas foram morar com o outro avô de Daise, que estava doente; eles moravam num barraco e o avô em outro. Portanto, já não moravam mais debaixo da lona do circo, de forma itinerante.

Ela também tinha uma relação com os bichos de forma muito magnética, misteriosa. Podemos notar que vários bichos fizeram parte da vida de Maria Eliza. Segundo Daise, ela tinha um cachorro, que ela amestrava; um gato, com suas peripécias, fazia força dental, que é parecido com o número da força de cabelo que Daise realizava no circo.

Em relação às características da pintura que o palhaço Xamego tinha, havia algumas coisas que eram comuns aos outros palhaços, como o sapato grande, a bengala, a cartola, a cabeleira. Porém, a pintura do rosto é particular de cada palhaço, como parte de uma marca de identidade do palhaço. De acordo com Daise, ela primeiramente passava pomada Minâncora no rosto para proteger a pele. Depois, para fazer o nariz vermelho, ela usava um produto que se

⁴⁴ Disponível em: http://palhacoxamego.blogspot.com/2015_03_29_archive.html. Acesso em 27 out. 2021.

chamava Quilon, comprado na Galeria Olido (atualmente, o Centro de Memória do Circo). Em seguida, ela passava um tipo de lápis preto e fazia a sobrancelha (ficava mais alta); a boca era branca, na parte maior (mais larga) e os lábios, pretos.

Figura 33 - Maria Eliza, de palhaço Xamego e sua irmã Efigênia Alves



Fonte: *blog Palhaço Xamego*.⁴⁵

Maria Eliza era o palhaço do circo e aquela que estava por dentro de todas as apresentações, organizando dentro dos bastidores. Enquanto estavam acontecendo outras apresentações, ela ajudava com as demandas do espetáculo, mantendo o ritmo, para não deixar a plateia esfriar. Quando era o momento do número do palhaço Xamego, momentos antes dela entrar, ela se pintava. O palhaço, para Maria Eliza, tinha um significado sagrado, ela não ficava rodando de Xamego. Depois, ela permanecia com o palhaço, porque tinha que fazer outras entradas, como o número do cachorro, uma peça que ela podia entrar ou um esquete.

Maria Eliza nasceu dentro de um circo, em 1909. Era a filha do meio de três filhos, sendo que a mãe já tinha um filho, tio Nêne; no segundo casamento, a Dona Brígida teve a Efigênia, a Maria Eliza e o Antônio. O período que ela nasceu foram os tempos áureos do Circo Guarany. Começou com muito luxo, muito conforto, e depois caiu em uma realidade mais dura.

O Circo Guarany era tão grandioso que era preciso fretar vagões de trem para que pudesse sair de um local para outro, porque havia animais como leões e elefantes. Segundo Daise Gabriel, Maria Eliza contava que grandes personalidades também passaram pelo circo. Como o Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Souza Prata) e Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto

⁴⁵ Disponível em: https://palhacoxamego.blogspot.com/2015_03_22_archive.html. Acesso em 25 out. 2021.

de la Imaculada Concepción Teresa Diaz); a Ondina (Santana), contorcionista conhecida como a Mulher Cobra; Stankowich, os Tangará, os Seyssel, que são a família do Arrelia e Pimentinha (Walter Seyssel); os Temperani, que faziam o globo da morte.

Salim pergunta para Daise sobre a questão de gênero, por que não podia ter sido uma palhaça mulher naquela época. Para ela, isso é discutível, porque hoje há muito debate sobre as repressões que as mulheres sofreram e sofrem até hoje. No caso de Maria Eliza, ela foi para substituir o irmão, um homem que era palhaço, dando a certeza para as pessoas de que era um homem. Ela ainda considera a questão mercadológica, daquilo que era mais provável de se fazer sucesso. Para Daise, não foi por pressão que ela não dizia que não era homem, foi por necessidade. Porque a necessidade era ter um homem palhaço.

O final da carreira de Maria Eliza não foi fácil, com a chegada de outros meios de entretenimento e dos novos espaços que traziam apresentações do circo e do teatro, para além das lonas. Houve outros fatores pessoais que contribuíram para as dificuldades enfrentadas: seu marido passou por um difícil acidente no circo, no qual o mastro caiu sobre sua perna e teve que ficar mais de um ano afastado. Com o tempo, o circo da família teve de ser vendido. Mesmo depois que o Circo Guarany foi fechado, Maria Eliza continuou trabalhando como palhaço e se apresentava na TV Paulista, Canal 5.

Essa história aparentemente singular e individual vem descortinar as práticas culturais e outras histórias semelhantes. “Porque falar de Xamego é revelar histórias de Xamegos”. Uma mulher negra, de classe trabalhadora, circense que encarou uma profissão masculinizada que é a do palhaço, enfrentou diversas barreiras e, ao mesmo tempo, não pode romper com a masculinidade do palhaço, tão forte essa se estabelecia no palhaço brasileiro. E imagina naquele tempo? (Ermínia S., *blog Palhaço Xamego*, 2021).

Refletir sobre Maria Eliza e a sua atuação como palhaço Xamego reverbera nesse sentido da potência. Uma mulher negra se propôs a atuar como palhaço, mesmo que mediante a situações difíceis, mesmo sendo mulher desafiando os palcos com a comicidade. Essa história que parece inicialmente ser única nos faz pensar em outras possíveis histórias.

2.3 Astley, Chiarini e João Alves - Figuras importantes

Os menestréis⁴⁶ medievais eram compostos por pessoas que atuavam de forma mais variada. Segundo Peter Burke (1978, p. 171), eram talentosos, de uma espécie de artistas de

⁴⁶ Na Idade Média, era o poeta cujo desempenho lírico referia-se a histórias de lugares distantes ou sobre eventos

rua; entre eles, incluíam-se cantores, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestréis, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, tira-dentes e acrobatas. Eles atuavam não somente como um "comediante" ou um "tocador", as atividades eram diversas e podiam desde tocar um instrumento a desempenhar um papel, fazer o bobo ou tudo isso ao mesmo tempo.

Tradicionalmente, ocorriam festivais com vários tipos de espetáculos. As apresentações de saltimbancos gozavam de grande prestígio popular, com habilidades equestres em toda a Europa, feitas em pistas retas e longas ou em hipódromos ovais como na Roma Antiga. Havia grandes escolas de equitação em muitos países, como na Inglaterra e nos países germânicos. Estes exímios cavaleiros apresentavam nessas feiras aquilo que de melhor eram capazes de fazer sobre um cavalo, simulando batalhas e verdadeiros balés (COSTA, 1999, p. 46).

Com as grandes navegações, novos caminhos foram viabilizados também para os artistas, ligando o oriente ao ocidente. Os artistas daquele período performaram e inovaram algumas modalidades circenses, como a acrobacia, a partir dos navios: as velas, os mastros e as cordas serviram de instrumento aos acrobatas e equilibristas, permitindo-lhes manobras aéreas precursoras dos trapézios e seus derivados. Esta inspiração levou os circos a construírem estruturas para a execução de números acrobáticos, através de diversos tipos de objetos. Inicialmente, temos o uso da rede como proteção, a corda bamba, o trapézio, o mastro chinês, que são muito próximos de um barco, "só que um barco que navega em terra firme" (MILITELLO, 1978, p. 36). Mais no final da Idade Média, grupos de artistas foram se formando e tornaram-se independentes. As cidades também foram crescendo e, portanto, as exigências de conforto e segurança favoreceram o surgimento dos teatros fixos, fechados, de maior porte.

Segundo Ermínia Silva, no livro *Benjamim de Oliveira e as teatralidades circenses no Brasil*, já ocorriam apresentações circenses na Europa, em 1755. O francês Defraigne havia montado um tipo de anfiteatro, o Hetz Théâtre, a céu aberto, onde ocorriam apresentações de caças montadas a cervos e javalis, bem como combates de animais com acompanhamento de cavalgadas e fanfarras. Temos, também, registros em Londres. Várias companhias que se formaram, mesclando os vários artistas da época e exibições equestres, são referências, além

históricos reais ou imaginários. Embora criassem seus próprios contos, muitas vezes memorizavam e floream obras de outros. À medida que as cortes foram ficando mais sofisticadas, os menestréis eram substituídos por trovadores, e vários deles tornaram-se errantes, apresentando-se para a população comum, tornando-se assim os divulgadores das obras de outros autores (BURKE, 1948, p. 171).

dos “*music house*”, como chamados na época: o Nicolet e o Colisée, em Paris, e o Sadler’s Wells Theatre e o Waux Hall (SILVA, 2007, p. 34).

No final do século XVIII, as apresentações equestres eram as principais atrações para as pessoas. Os artistas que praticavam essas modalidades gozavam de prestígio em toda Europa. Os volteios equestres, de origem militar, tiveram alterações significativas em relação ao que se ensinava nas casernas, ou mesmo à sua utilização nos campos agrícolas, quando os que os praticavam fora das relações militares e de plantio passaram a montar cavalos.

Sobretudo na Espanha e na Inglaterra, paralelamente ao desenvolvimento de cursos hípicas, foram criadas companhias equestres de saltadores, que se apresentavam, também, a céu aberto. Segundo Silva, em 1766, dos vários grupos, os pesquisadores dão destaque à companhia de Astley. Depois de ter dado baixa do regimento ao qual pertencia, fundou junto a outros companheiros apresentações a céu aberto. Dois anos depois, alugou um terreno vago onde construiu uma estrutura para suas apresentações, uma pista circular com madeiras em volta.

Figura 34 - Pintura Circo Astley



Fonte: *In yourarea*.⁴⁷

As apresentações realizadas eram de jogos, corridas a cavalos, mas não somente. Em conjunto com um grupo de acrobatas, o som do tambor marcava o ritmo dos cavalos, e logo também foram incorporados às apresentações dançarinos, equilibristas, saltadores, malabaristas, adestradores de animais, pessoas que se diferenciavam em suas características, pessoas muito fortes ou que apresentavam algum tipo de anomalia. À medida que o tempo foi passando, a necessidade de estar em um ambiente coberto foi surgindo, devido às mudanças meteorológicas. Em 1779, Astley construiu um anfiteatro permanente e coberto de madeira, o Astley Royal Amphitheater of Arts, que também comportava uma pista cercada por arquibancadas.

Figura 35 - Philip Astley



⁴⁷ Disponível em: <https://www.inyourarea.co.uk/news/philip-astley-the-father-of-the-circus/>. Acesso em: 05 jan. 2022

Fonte: *Wikipedia*.⁴⁸

Um cavaleiro com o nome Hughes montou sua companhia em 1780, com o nome de Royal Circus; surge, pela primeira vez, o nome do circo em um espetáculo. Além deles, Hughes e Astley passaram por uma outra interferência, pela presença do teatro de mímica no circo, realizado pelos próprios artistas ambulantes, que também apresentavam habilidades equestres (SILVA, 2007, p. 39). A comicidade nos espetáculos de Astley, Franconi e Hugues – os pioneiros do circo moderno – estava dividida entre duas figuras, com papéis bem diferentes: o palhaço a cavalo e o palhaço da cena (CASTRO, 2005, p. 60).

O caso mais notável de comercialização da cultura popular é o circo, que remonta à segunda metade do século XVIII; Philip Astley fundou seu circo em Westminster Bridge em 1770. Os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala da organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, e o papel do empresário. Aqui, como em outros âmbitos da economia do século XVIII, as empresas em grande escala vinham expulsando as pequenas. (BURKE, 1988, p. 422).

A tenda de circo foi sendo incorporada e se tornaram importantes as estruturas arquitetônicas, que vão se estabelecendo como fundamentais para os números circenses. Múltiplos tipos de cômicos, com variados estilos, foram colocados e apresentados nos circos europeus. O palhaço foi também se modulando aos tipos possíveis de atuações cômicas, misturando o palhaço do tablado de feira aos diversos personagens da *commedia dell'arte* (SILVA, 2007, p. 52).

Muitas pessoas e processos históricos trouxeram contribuições significativas para a formação do circo, como o conhecemos atualmente. Cada um exerceu uma função que contribuiu para a formação do circo moderno. Franconi e Astley atuaram na direção de novos espetáculos, que uniam as apresentações equestres e a pantomima, assim como a estrutura física do espaço, que foi adquirindo novos formatos. O circo foi ganhando múltiplas linguagens, os *shows* foram sendo compostos por uma gama de diversas atrações: números com animais, acrobacias, pantomimas, jogos de palhaços, números de equilíbrio, mágica, malabarismo (SILVA, 2007, p. 51). Ser artista no século XVIII não era ser um especialista em nenhuma modalidade em si, mas dominar várias linguagens que existiam na época. Contudo, não podemos generalizar e haviam aqueles que eram especialistas em uma única modalidade. Segundo Mario Fernando Bolognesi em seu livro *Palhaços*, a aproximação da arte popular das feiras com a arte equestre militar possibilitou o surgimento do espetáculo circense que vai se

⁴⁸ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Philip_Astley. Acesso em 05 jan. 2022

perpetuar até os dias de hoje. (BOLOGNESI, 2003, p. 36). Antonio Franconi foi o primeiro grande empresário e diretor de circo, mérito concedido por ter se consolidado no continente europeu (BOLOGNESI, 2003, p. 33).

Analisamos as pesquisas no que se refere à chegada dos artistas circenses no Brasil. Famílias teriam migrado para o Brasil a partir dos anos de 1830. As famílias circenses tidas como tradicionais são referentes àquelas que vieram da Europa no século XIX, como saltimbancos ou como parte de grupos circenses. No fim do século XVIII e início do XIX, eles se apresentavam nas ruas, nas praças, nas esquinas, exibindo diversas habilidades físicas e com animais. O fazer circense continua em construção; recebeu estes e tantos outros movimentos que foram importantes para a consolidação do palhaço e do circo moderno. A consolidação do circo e do palhaço brasileiro tem relação com a chegada da família Chiarini.

Figura 36 - Companhia Chiarini



Fonte: Acervo Estadão (1876).⁴⁹

⁴⁹ Em propaganda do Circo Chiarini, a coleção zoológica é chamariz de público. Segundo a peça, a “collecção de fêras” é digna de um “minucioso” estudo zoológico, portanto, “neutralizando o recreativo com o instrutivo”. Assim, já é feita a referência à “importância científica e educativa” frente ao simples prazer da exposição de animais, argumento recuperado por zoológicos.

Disponível em: <https://zoobservatorio.com.br/blog/2016/02/22/feras-muito-raras-sao-trazidas-por-circo-chiarini-a-sao-paulo/>. Acesso em: 07 dez. 2021

Nos séculos XVIII e XIX, faziam parte das apresentações nos primeiros espetáculos no espaço de circo os números de equitação, de pantomimas, mesclando com o teatro, as burletas, que aconteciam num palco montado ao fundo, e números circenses que se passavam no picadeiro. Vieira Fazenda, citado por Castro (2005, p. 89), menciona a cômica Passarola, que passava junto a um bando de artistas, saltimbancos, que foi provavelmente a nossa primeira palhaça; não possui uma data, mas parece ser no fim do séc. XVIII. No século XX, o Circo-Teatro estava consolidado. No Brasil, os elementos que fazem parte da pantomima são a estrutura da constituição dos circenses, até pelo menos na década de 1930.

No Brasil, ocorreu um fenômeno específico: os palhaços tocavam instrumentos e compunham modinhas. O velho palhaço do Brasil colônia, mais próximo dos bufões medievais, foi sendo substituído pelos palhaços dos circos europeus misturados com o palhaço dos cortejos, dos saltimbancos, das festas e folguedos populares (CASTRO, 2005, p. 108). Segundo Ermínia Silva, na entrevista concedida à família Alves, é preciso considerar que o Brasil tem uma grande presença de formação histórica europeia.

O Circo Chiarini, em 1870, tinha como principais artistas do grupo, em algumas temporadas que passaram pelo Brasil, artistas africanos e duas artistas cubanas, que também eram de origem negra. É da cidade de São João del-Rei que se encontra o registro documentado de que no dia 18 de junho de 1834 foi registrada no *Livro de Receita e Despesa da Comarca Municipal de São João d'El-Rey* a entrada de um requerimento de “José Chiarini pedindo licença para um espetáculo de dança no Theatrinho da Vila e pagou \$ 400 réis”. Ermínia aponta que possivelmente esta companhia tenha se apresentado em mais locais, pois ela vinha de Buenos Aires.

De 1831 a 1837, a Cia. de José Chiarini, nobre família de saltimbancos, com mais de 300 anos de história, viajou o país, exibindo-se comprovadamente no Rio de Janeiro e em São João D'el Rey, o que nos permite supor que realizaram espetáculos nas inúmeras outras localidades pelas quais obrigatoriamente passaram durante sua temporada entre nós. (CASTRO, 2005, p. 95).

Ainda tendo como fonte de pesquisa a entrevista com a historiadora Ermínia Silva, não há como falar da produção artística brasileira sem falar do negro. Assim como para falar produção artística brasileira, é preciso falar do circo; logo, pode ser inferido que havia muitos negros nos circos. A partir da metade do século XIX no Brasil, as bandas eram compostas em sua maioria por negros e elas eram as principais divulgadoras dos ritmos e gêneros musicais. O negro está em diversas áreas artísticas, na dança, no teatro, na música e no circo.

Para compreendermos melhor esse período, vamos abrir um espaço para falar do teatro no início do século XIX, porque teremos no contexto histórico do Brasil atravessamentos no

enredo da família de Mariana Gabriel que passam pelo colonialismo, a escravidão e a criação do circo-teatro. Essa exclusão preconceituosa não foi um determinante para que pessoas como o bisavô de Mariana Gabriel, João Alves, ou seu amigo, Benjamin de Oliveira, se tornassem empresários; mesmo em um período remanescente da escravidão, eles foram donos de circo.

2.4 Circo Guarany: Resistência e Magia

Figura 37 - João Alves, Dono do Circo-Teatro Guarany



Fonte: *blog Palhaço Xamego*.⁵⁰

O arquivo, aqui, não será considerado um conjunto de documentos reunidos em sua materialidade; irá possibilitar analisar tais registros, observações, relações, contextualizações históricas, culturais, sociais e tantas possíveis divagações que produziram ou investigaram os objetivos do objeto ou sujeito(a) analisado(a). O arquivo, logo, não sendo construído somente por uma série de documentos rígidos ou estáticos, não representa apenas um tempo passado, mas está correlacionado ao presente e ao futuro nesse processo de arquivamento. A problemática do arquivo não é uma mera coincidência, mas indica outros atravessamentos à medida em que a cultura se estabelece sobre o arquivo, pela hierarquização dos arquivamentos promovidos pelo poder e pelo arconte (DERRIDA, 1995, p.12-13). Como arquivista, trata-se de não acolher a repetição que insiste no arquivo, mas de relançá-la em direção ao futuro.

O circo chega no Brasil, país escravocrata, nos séculos XVII e XVIII. Podemos perceber, segundo Ermínia Silva, que teremos uma característica de escravos ativos, claro que

⁵⁰ Disponível em: <https://palhacoxamego.blogspot.com/2018/06/normal-0-21-false-false-false-pt-br-ja.html>. Acesso em 25 nov. 2020

devido às ordens das capitâneas e do coronelismo que obrigavam aos negros serviços braçais pesados e de muita sobrecarga. O entretenimento poderia até ser vivenciado, muitas das vezes às escondidas de seus senhores, com músicas, tambores, danças, entre outras variedades artísticas. Muitos artistas negros ficaram escondidos, devido às imposições regidas daquele período de extrema desumanidade. A pesquisadora ressalta a importância do significado de um negro, no início do século XX, ser proprietário de um circo.

Heleniara Amorin Moura (2007, p. 35), em sua dissertação de mestrado intitulada *O impagável cômico Francisco Veloso: biografia de um ator nos rastros da desconstrução*, destaca que, durante o início do século XIX, as atividades dos atores negros nas províncias eram duramente criticadas pelo fato de representarem personagens brancos. Esse desprezo se amarra ao olhar sobre a comédia, sendo considerada somente os negros capazes de realizá-la, porque o branco tem vergonha de o ser (DUARTE, 1995, p. 111). Ainda de acordo com a autora, essas posturas antiéticas eram restritas a um grupo específico de intelectuais e possuíam pouco significado em relação à atuação desses atores. Para o público comum e popular, essas diferenças de cor não alteravam o sucesso dos espetáculos. Não só os papéis de personagens brancos foram representados por negros; o contrário também ocorria: papéis de mulheres negras sendo representadas por mulheres brancas, como mulatas trigueiras, personagens frequentes desse gênero teatral. O professor Dr. Alberto Rocha Jr. (2002, p. 88-89) cita a presença da atriz Ana Manarezzi, uma soprano grega, que representava a mulata Sabina da revista *República* de Artur e Aluísio Azevedo, em 1890. O autor nos chama atenção para o caso de que, segundo as descrições, que ela era uma preta, gorda e velha.

Parte de nossa cultura foi sendo forjada a partir das referências europeias, seja nas artes (teatro, circo, artes plásticas), seja nos costumes ou nas políticas. Podemos tomar um dos processos históricos, como o colonialismo, em que o Brasil não só importou da Europa as referências artísticas, mas também os preceitos civilizatórios. Somente no início do século XX que modelos raciais passam por uma crítica, revalorizando as “três raças”. Ao entrar o modernismo, ocorre um projeto que se volta para a valorização de nossa cultura e para criação de uma identidade nacional, a partir da cultura popular. Dentro desse interim, pesquisas sobre nossa cultura alcançaram as academias.

Tem-se, assim, a pertinência em trazer o debate sobre o racismo, uma vez que tais questões atravessam o trabalho de Mariana Gabriel, uma de suas lutas que ela pontua nos diversos campos de trabalho em que atua: “E o casal proprietário do Circo dos Pretos.... a compor o mundo circense e panamericano [...] cujo sangue percorre as veias do nosso Brasil Mestiço...pede PALMAS... a apresentar valiosos ‘rebentos’ [...]” (Mariana Gabriel, *blog*

Palhaço Xamego). Trago, assim, algumas referências da atuação de palhaços negros. Ainda são poucos os dados para uma análise mais profunda sobre como chegaram ao Brasil os palhaços pintados de negro, e sobre o papel dos negros no circo, em especial como palhaços. Segundo Alice, a primeira referência que ela havia encontrado até o momento é de um palhaço em um anúncio publicado no Correio Mercantil em 5 de janeiro de 1848. Nele, o Circo Olímpico de Alexandre Luande agradece ao público a acolhida recebida. Outro que complementa é o Lundu do Escravo, que cantava nos circos em 1876 até 1913, além de Eduardo das Neves, cantor e palhaço negro que realizava “cantorias em linguagem de preto” (CASTRO, 2005, p. 177).

Também temos José Manoel Ferreira da Silva, português de nascimento, que atuou como palhaço Polydoro; sabe-se de sua vida até os anos de 1870, atuando como ginasta amador na equipe do Club Ginástico português. Em pouco tempo, ele se transforma, passa de ginasta para um admirado palhaço. Começa fazendo um tipo característico e bem brasileiro: o negro mina. Sua cançoneta de apresentação ajuda a imaginar o personagem: safado, metido, galante e sedutor. Esse palhaço trouxe uma significativa contribuição para a história dos nossos palhaços brasileiros, trazendo para estas características, bem próprias da nossa cultura nos picadeiros dos grandes circos. Ele trabalhou sozinho e em dupla, cantando e dialogando com a plateia. Fazia o excêntrico/augusto e, durante um certo tempo, teve como *clown* o não menos famoso palhaço Benjamin de Oliveira (CASTRO, 2005, p. 173).

Dando continuidade nesse processo em que o nosso palhaço vai se consolidando e adquirindo um jeito propriamente nosso, é importante destacar uma primeira figura, Benjamin de Oliveira, no sentido de ele representar um marco nos livros a respeito do circo-teatro na cultura brasileira. Afinal, é no circo-teatro que “nosso palhaço” vai se fixar e surgem mais companhias de famílias brasileiras circenses e, inclusive, de atuações de mulheres como palhaços. Como já dito mais acima, destaca-se o da família do Grande Circo-Teatro Guarany, cujo dono foi João Alves. Assim como Benjamin de Oliveira, eles eram negros e exerceram grande importância na formação do circo-teatro no Brasil.

A obra de Benjamim de Oliveira vem tomando cada vez mais lugares, seja de pesquisas ou de homenagens. Ele foi ator, autor, importante referência na criação do circo-teatro. Nasceu em 11 de junho de 1870, em Patafufu, atualmente Pará de Minas, Minas Gerais.

Filho de escravos, nasceu forro, como todos os seus irmãos, pois sua mãe era uma escrava de “estimação” e seu pai um capataz negro que corria atrás dos negros fugidos. Mas quem fugiu foi Benjamin. Aos doze anos fugiu com o Circo de Sotero Vilela e aí começa a longa carreira de um dos palhaços mais inventivos e queridos do Brasil. (CASTRO, 2005, p.173)

Essa parte da história de Benjamin nos faz lembrar de uma outra história semelhante à do nosso brasileiro citado, a do primeiro palhaço negro na história da França: Rafael Padilha, um ex-escravo que nasceu em Cuba (1868-1917). Quando criança, foi vendido e fugiu por conta dos maus tratos, refugiando-se em um circo no interior da França. Ele trabalhou inicialmente no circo realizando um número de um “selvagem canibal”, que assustava o público pela sua grandeza e força. No circo, conheceu um palhaço já consagrado, chamado George Fotiti (1868-1917); então eles passaram a realizar uma dupla de palhaços, representando o Augusto e o Branco. Assim, de certa forma, se deu com o Benjamin. Segundo Ermínia Silvia, na entrevista com a família Alves, ele foge em 1882, na época da escravidão; três meses depois, já está estreando como artista.

Figura 38 - Benjamim de Oliveira



Fonte: Fonte: *Blog spot palhaço Xamego*⁵¹

Benjamim trabalhou no circo francês Jean François e lá conheceu o palhaço Afonso Spinelli. Eles moraram juntos. Spinelli havia fugido da família quando era pequeno e já crescido encontrou com os pais ricos em São Paulo. Com o dinheiro, montou um grande circo, com leões, tigres, ursos e o melhor palhaço da época: Benjamin de Oliveira. É neste circo que o grande palhaço Benjamin lança o teatro combinado com o circo. Apesar das dificuldades enfrentadas por Benjamin, ele persistiu e o Circo Spinelli não poupou recursos. Ele se consagrou e se tornou um autor de renome e um ousado encenador.

Antes de Benjamin os circos costumavam apresentar pantomimas na segunda parte do espetáculo. Inteiramente realizadas com mímica, as pantomimas utilizavam recursos circenses como acrobacias a cavalo, entrada em cena dos animais e as

⁵¹ Disponível em: <https://palhacoxamego.blogspot.com/2018/06/normal-0-21-false-false-false-pt-br-ja.html>. Acesso dia: 25 nov. 2020.

habilidades acrobáticas dos artistas nas muitas cenas de luta. Mas pantomima era pantomima, não era Teatro. Pouco antes de Benjamin introduzir o teatro, o circo Spinelli tinha em cartaz, em 1902, as seguintes pantomimas: Os Guaranis; Os Bandidos da Serra Morena ou Os Salteadores; Os Garibaldinos; Os Bandidos da Calábria; Touradas de Sevilha; O Ponto da Meia-Noite e O Remorso Vivo - apenas para citar as que constavam dos anúncios da Companhia. (CASTRO, 2005, p. 177).

Benjamin de Oliveira foi um grande amigo de João Alves e era considerado como membro da família Guarany. Mariana disse na entrevista ao *Entrevista do Canal de palhaças Circo de Sóladies* que eles eram muito próximos da família Alves. Era comum que os artistas negros se reunissem no Rio de Janeiro na casa do Benjamin, como Pixinguinha e Jackson do Pandeiro, assim como a avó e a tia de Mariana Gabriel.

João Alves, bisavô de Mariana Gabriel, se casou com Brígida Alves, indígena Charrua, mãe de Maria Eliza e Efigênia. Por isso o então nome, Circo Theatro Guarany. João Alves nasceu no dia 23 novembro do ano de 1871, dois meses depois da promulgação da Lei do Ventre Livre, que designava como livres as crianças nascidas de mulheres escravas a partir daquele período. O Circo-Theatro Guarany tinha uma estrutura para receber 2000 espectadores.

João Alves, nascido em São João del Rei, saiu do antigo Curral Velho, interior de Minas Gerais e surgiu em 1896 como artista do Circo Pery; depois, em 1901, como socio-proprietário da “Companhia Alves e Pinto” (Galdino Pinto, pai de Piollin) e, no mesmo ano, como dono do Circo Alves. Inicialmente, foi dono do Grande Circo-Teatro Guarany ao lado do japonês Takessawa Mange, em 1904. No ano seguinte, com a companhia toda sua, se apresentou em pleno centro de São Paulo (Praça João Mendes); entre as suas atrações, o famoso palhaço citado mais acima, Dudu Neves. Grandes figuras importantes da cultura brasileira passaram pelo circo: Cascatinha e Inhana; a Caravana do Peru Que Fala, com Silvio Santos e Ronald Golias; e grandes palhaços como Arrelia e Carequinha.

Diretor, empresário, artista e palhaço, era um grande dono de circo numa época em que o circo era o grande centro cultural da época. Spindola nos conta que João Alves foi palhaço, porque naquela época, geralmente, os palhaços eram os donos de circo, mas que não pintavam a cara, faziam de cara limpa. Como iremos perceber no registro do livro de Antônio Guerra:

Estreou nesta data na cidade, o grande Circo Guarany, do qual era diretor -proprietário o aplaudido artista São-joanense João Alves, tendo como secretário o Sr. Crippa Ettare e dispondo de um notável elenco de bons artistas Henr Richar, Fernando Wasmel, Mme. Wasnel, Manoel Casale e o diretor João Alves, um ótimo palhaço com suas originais pilhérias e ditos chistosos, que traziam o público em constante hilaridade. Foi uma temporada que muito agradou, tendo a empresa ganho bastante dinheiro, pois, quase sempre teve lotações esgotadas. 16 jul. 1910. (GUERRA, p. 118).

O circo contava com uma trupe com cerca de 60 pessoas e recebia durante os espetáculos 2000 pessoas. Era um circo itinerante, que para se deslocar de uma praça para outra tinha que fretar vagões de trem; o circo era grande e ele rodava o Brasil inteiro. Foi o tempo áureo do circo Guarany, que ficou sob o comando da família Alves. Suspeita-se que suas atividades tenham sido encerradas a partir de 1957.

Figura 41 - Fotografia da Companhia do Circo-Teatro Guarany



Fonte: *blog Palhaço Xamego*.⁵⁴

Falar da trajetória do circo Guarany nos traz imagens que são próprias desse mundo fantástico, das cores e das alegrias que o circo proporciona. Ler e tentar trazer parte desse trajeto é empolgante e encantador. É válido, porém, trazer algumas outras questões que também dizem muito sobre o circo, sobre sua organização física, para se erguer e manter uma lona e todos os seus aparatos. Para mantê-lo, é preciso gerir todas as demandas que exigem esforço coletivo,

[historia-da-primeira-palhaca-negra-do-brasil-sera-lancado-hoje/](#). Acesso dia: 03 jan. 2020.

⁵⁴ Disponível em: https://palhacoxamego.blogspot.com/2015_03_22_archive.html. Acesso dia: 22 nov. 2021.

amor pela arte e uma certa afinidade e intimidade com o universo circense, por vezes construído ou herdado pela família, na tradição circense. Valores que existem entre essas culturas, que transitam desde os saltimbancos, os circos de cavalaria, os ciganos. Mariana Gabriel fala de um registro de 1918, do Circo Guarany, sobre a gripe espanhola, em que os circos tiveram que parar de funcionar. O Circo Guarany, assim como o circo do Piolin, entre outros, abriram suas tendas e o picadeiro para servirem de hospital de campanha. Ao passo que, neste atual momento, diversos circos sofreram crises financeiras, com a pandemia do vírus COVID-19.

Era um circo bem brasileiro, segundo Laudi Fernandes, porque depois de um certo tempo os figurinos eram de índios. O circo levava as melhores comédias musicais da época; ele e sua família compunham o elenco. Verônica Tamaoki, coordenadora do centro de Memória do Circo, diz que de certo o Circo Guarany, assim como o circo Nerino, era do circo-teatro, apresentando o circo na primeira parte e o teatro na segunda, com um repertório muito parecido. Era principalmente o Circo Guarany um circo família, nessa estrutura passada de pai para filho, assim como todas as funções eram divididas e todos ajudavam com as atividades.

A família e a equipe do projeto de pesquisa sobre o Circo-Teatro Guarany realizaram uma pesquisa densa através da Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional. Mariana e os pais encontraram 56 citações sobre a atuação do circo em três estados além de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro; este também foi apresentado em outros três estados: Mato Grosso, Bahia e Espírito Santo. Para a pesquisa, eles realizaram levantamento de dados em cartórios, bibliotecas, centros culturais, em museus de 33 cidades de quatro estados brasileiros: Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. As investigações contaram com entrevistas de ao todo 62 pessoas, entre artistas contemporâneos à época do Circo-Teatro Guarani, familiares, pesquisadores importantes, estudiosas da história circense brasileira: a professora Regina Horta, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte; a professora Daniele Pimenta, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); a professora Ermínia Silva, da Universidade de Campinas (Unicamp); a pesquisadora Alice Viveiros de Castro, do Rio de Janeiro (RJ); e Verônica Tamaoki, coordenadora do Centro de Memória do Circo, na cidade de São Paulo (SP); e personagens da vida real cujas histórias se mesclam à do grande circo de João.

Figura 42 - Matéria no jornal Correio Paulistano sobre o Circo-Teatro Guarany

CIRCO - THEATRO GUARANY
- Filiação a Federação Circense -
João Alves
Hoje! Grandiosa estreia Hoje!
Familia Schiffman
Familia Alves
Familia Miquelone
João Alves
REPERTEÓRIO DE PEÇAS

Fonte: *blog Palhaço Xamego*.⁵⁵

Durante as minhas investigações, é notória a importância do circo para a cultura brasileira. Em São Paulo, o circo era de grande sucesso. Podemos verificar mais à frente os registros encontrados nos jornais da cidade de Itu (SP), que viajava pelo interior do estado em itinerância desde o fim do século XIX a meados do século XX. Sua arquitetura, provavelmente, era a de circo de pau-a-pique e seu repertório, o do circo-teatro tradicionalmente brasileiro.

⁵⁵ Disponível em: https://palhacoxamego.blogspot.com/2019_07_14_archive.html. Acesso em: 03 jun. 2021.

Figura 43 - Recortes de partes das matérias no jornal da cidade de Itú, em São Paulo



Fonte: Colagens de matérias sobre o Circo Guarany na cidade de Itú em São Paulo.⁵⁶

Importantes registros nos trazem informações que ajudam a compor a imagem do Circo-Teatro Guarany. O registro é da cidade de Itú, no jornal de quinta-feira, do dia 19 de março de 1904, pelo redator-chefe Affonso Borges.⁵⁷ Podemos perceber uma descrição mais detalhada sobre a companhia, com os elementos e os artistas circenses. O anúncio referencia a companhia na modalidade equestre, o que era próprio do circo daquele período. O jornalista diz que as apresentações foram delirantes, com lotação máxima de espectadores. Maria Eliza e Ephigênia Alves eram duetistas cantando canções, como *Meu Boi Morreu*.⁵⁸ Também faziam parte da companhia circense ginastas, equilibristas sobre cilindro, uma trupe infantil, entre outros números. João Alves é citado na apresentação com os guizos, junto com Nenê Alves. Havia apresentações de pantomimas com os artistas Luiz Carneiro, José Grillo, Luiz Alves, João Alves, Levino Ramos, Rosa Wasnel. Como pode ser verificado na transcrição:

A excelente companhia equestre e gynecastica nacional, dirigida pelo distinto artista João Alves, inegavelmente, conquistou a sympatia do hospitaleiro povo ytuanano. Os seus últimos espetáculos estiveram delirantes. Sábado e domingo excedeu a lotação de espectadores, tanto que a autoridade competente mandou suspender a venda de entradas. As interessantes meninas, Maria Elisa e Ephigenia Alves, duetistas mignos, no succulento *Vatapa* e no celebre *Meu Boi Morreu*⁵⁹, mereceram calorosos aplausos. Wasnel and Rose, os atletas modernos, Germano Róla e Maria Rúla, no equilíbrio sobre o cylindro e arrojada escada gyratoria, Maurício Schuman, com sua trupe infantil, nos quadros plásticos, e os endiabrados cães; Levina Ramos e Emília Ramos, no difícil trabalho da argola; Julia Schuman no fio de arame; Buck and Gosta Gosta,

⁵⁶ Disponível em: <http://obrasraras.sibi.usp.br/xmlui/handle/123456789/4272>. Acesso em: 10 abr. 2021

⁵⁷ Jornal Republicando da cidade de Itú; n. 327. Disponível em: http://obrasraras.sibi.usp.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/3852/Republica_ano5_n327_1904.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 abr. 2021.

⁵⁸ O meu boi morreu / O que será de mim / Mandé buscar outro, oh Morena / Lá no Piauí / O meu boi morreu / O que será da vaca / Pinga com limão, oh Morena / Cura urucubaca.

nas suas pilheiras e execução de violino e violão; José Grillo, com seu repertório inexgotável jogocidade; João Alves e Nêne Alves, com os guisos maravilhosos; enfim, todo o conjunto tem sabido corresponder aos aplausos dos numerosos espectadores. Nas pantomimas muito têm salientado os artistas Luiz Carneiro, José Grillo, Luiz Alves, João Alves, Levino Ramos Rosa Wasnel, etc. A banda de música da companhia, sob a direção do maestro Euclides de Britto, é bem afinada e tem executado as mais variadas peças. Há uma grande ansiedade para o espetáculo de amanhã, devido a apresentação em scena de um touro, que fará coisas prodigiosas. As meninas Alves, a pedido, cantarão novas canções. Terminará o espetáculo *Os filhos de Leandra*. Vai ser um novo sucesso! -Amanhã às 6 1/2 horas da tarde a correta banda de música do Circo Guarany, sob a regência do maestro Euely de Britto, realizará um concerto no jardim público á praça Padre Miguel, para o qual foi organizado um bello programa. (BORGES, 1904, Jornal Republicano Ytú, n. 327).

Figura 44 - Matéria retirada do Jornal Republicano de Itú



Fonte: Jornal Republicano da cidade de Ytú; Número 327⁶⁰

Também no ano de 1904, é destacado pelo jornalista a possibilidade da companhia se apresentar na cidade, dirigida pelo João Alves e por Takessawa Mange, com números de ginástica, mímicas e contorcionistas:

Deve estar brevemente presente a esta cidade, a grande companhia equestre gymnastica, mímica, e contorcionista, sob direção dos propectos artistas João Alves e Takessawa Mange; dando segundo consta nos, apenas quatro funções. Ao seu secretário Sr. Olímpio Monteiro, agradecemos a visita que nos fez. (Cidade de Ytú, 1904, República, Orgam do partido republicano, 19 de maio de 1904, nº766).⁶¹

⁶⁰ Jornal Republicano da cidade de Ytú; n. 327. Disponível em: http://obrasraras.sibi.usp.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/3852/Republica_ano5_n327_1904.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 abr. 2021.

⁶¹ Disponível em:

Em 1905, a companhia é referenciada pelo Correio Paulistano como companhia de cavalinhos. Segundo Ermínia Silva (2007, p. 52), a variedade de circos na Europa foi migrando para países distantes e identificando-se como companhia equestre ou circo de cavalinhos. “Com bastante concorrência tem trabalhado nesta cidade a companhia de cavalinhos, denominada Circo Guarany, empresa de Antônio Machado e João Alves. Hontem domingo, foi o último espetáculo que correu com bastante animação” (CORREIO PAULISTANO, 1905, edição de 1908). O circo passou por momentos com um número expressivo de espectadores em suas apresentações, como iremos perceber no outro anúncio em 1907.

Visitou-nos o Sr. José da Rocha, secretário da companhia dirigida pelo artista João Alves e nos comunicou que sábado da semana próxima a dita companhia deverá estar nesta cidade. O Circo Guarany acha-se totalmente instalado na vizinha villa do Selto, onde fez uma temporada, necessária á retornar do seu pavilhão e onde tem tido enches em todos os espetáculos. (Republica Ano VIII; Ytú 24 de janeiro de 1907, n. 555).

Em outros anúncios sobre o circo, podemos verificar que, em 1908, João Alves é citado como diretor da companhia e uma famosa professora de equitação:

Visitou-nos Sr. José da Rocha, secretário da companhia “Circo Guarany”, tendo... participado que brevemente a companhia fará sua estreia nesta cidade. Do elenco faz parte a celebre Clotilde Mejstrik, professora de equitação, a qual fez grande sucesso na Capital ultimamente, em seus difíceis trabalhos. A companhia é dirigida pelo artista João Alves. O conjunto de artistas é de primeira ordem. (República ano IX, Ytú, domingo, 2 de fevereiro de 1908- número 660)

Já em 1917, a fonte nos informa sobre uma tradição do circo, a passeata pela cidade, convidando a população para prestigiar o espetáculo da Companhia Equestre:

Armou, no Largo de São Francisco, o seu rico pavilhão o Circo Guarany que vem precedido de fama. Ante-Ontem a sua cirporação musical fez pela cidade uma passeata, cumprimentando as redações dos jornaes. Para hontem estava anunciada a sua estréa, e para o próximo número reservamos nossas impressões. (Município de Itu, Ano II, 25 de fevereiro de 1917, Brasil, n. 69, São Paulo).

Daise Gabriel nos diz que quando venderam o circo, um dos fatores que contribuíram para o encerramento das atividades foi o acidente que ocorreu com Reis. Foi noticiado na coluna do Tito Neto, no dia 15 de setembro de 1957, dizendo que o artista Reis do circo Guarany havia sido vítima de um acidente, pois havia caído um mastro pesado sobre uma de suas pernas,

fraturando-a em dois lugares, com uma forte pancada na espinha. Outro fator é que quando o avô de Daise falece, eles não estavam mais viajando, não tinham mais a barraca e foram morar com o outro avô deles, português. Por um período, quem assumiu a direção do circo foi Maria Eliza, visto que seu esposo não entendia tanto da administração das atividades e o seu irmão também estava adoentado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, buscamos analisar Mariana Gabriel como palhaça e parte de sua apresentação durante as exhibições do documentário *Minha avó era Palhaço* (2016), bem como sobre os documentários que contam a história de sua avó Maria Eliza Alves e suas atuações como palhaço Xamego no Circo-Teatro Guarany, no início de 1920. A pesquisa também visou analisar o trabalho da Mariana Gabriel e sua atuação como palhaça Birota, passando pela perspectiva biográfica e, logo, pelo espectro da memória. Investigamos os registros encontrados sobre o processo histórico de algumas outras mulheres que atuaram na comicidade, mais em específico na palhaçaria.

Buscamos relacionar o conceito de biopotência ao trabalho da Mariana Gabriel e da Maria Eliza na palhaçaria, considerando sua teia de significados, como, por exemplo, pelo viés do ocupar-se consigo mesmo, preocupar-se consigo próprio em um exercício de se autoconhecer. Destacamos, aqui, as atuações da palhaça Birota, que relaciona arte e vida, constituída por subjetividades. A construção de sua palhaça perpassa, assim, um determinado perfil individual, que se apoia nas partituras da memória, da cultura e da história. A partir de sua subjetividade, ela se lança a construir poéticas cênicas.

Embora as mulheres não tenham ocupado tanto os espaços da comicidade, em outro período da nossa história o circo ainda era um ambiente possível de as mulheres atuarem artisticamente ou em outras funções que o circo demandava, ainda que a maior parte dos registros esteja relacionada às modalidades circenses (como acrobacias solo e aéreas, nos números dos mágicos) que exaltavam a feminilidade e a sensualidade. Também havia as mulheres barbadas, ou anãs, seres que carregavam em sua natureza características fora do padrão social. Ou até mesmo aquelas que ocuparam o papel da palhaçaria, mas vestidas de palhaço (gênero masculino). As mulheres eram também *partners*, aquelas que auxiliavam os mágicos, os palhaços e outros artistas, em sua grande maioria do gênero masculino. Assim, questionamos, sem generalizar, a relação hierárquica das mulheres em relação aos homens, certa subserviência a esses. Mulheres poderiam ser palhaças? De certo sim, mas se não havia tantas, pressupomos que este fator esteja relacionado ao contexto de que as mulheres foram adquirindo voz e espaço na medida em que estas foram exigindo seus direitos.

Havia mulheres que gostariam de ser palhaças? Essa é uma questão a ser relacionada com os estudos culturais. Consideramos nesta análise as transformações culturais, sociais, econômicas, políticas e históricas de um determinado período. Inferimos que a sociedade está

em constante mudança e é um reflexo de um pensamento de um período, marcado por seus valores e costumes. A maneira como a mulher vai perceber e se relacionar com seu próprio corpo é diferente para cada época. Assemelhamos tais questões a uma teia, que entrecruza entre as relações de poder, o pensamento vigente de uma época, as “verdade” instituídas por um povo e os costumes. Ainda que existam questões paradoxais, advindas de um sistema como, por exemplo, o neoliberalismo, que traz uma ideologia que afirma que há mais possibilidades de escolhas para as mulheres, ao passo que se contradiz, com a adaptação dos corpos a uma cadeia de produção incessante, nesse sistema imposto pelo sistema capitalista. Como esse modelo mecaniza os corpos, enrijece o pensamento e oculta a potencialidade humana?

Este trabalho buscou realçar o olhar sobre a mulher e suas muitas conquistas em diversos campos, dentre eles a palhaçaria. Realizar esta pesquisa foi passar pelas lutas das mulheres, com os direitos reivindicados que abriram mais possibilidades, espaços e oportunidades de escolhas para estas mulheres ocuparem. Portanto, foi também dizer de política, este conceito amplo, mas que aqui se referencia ao poder de escolha, de igualdade de direitos, da não opressão. É em paralelo em que estes dois movimentos se fortalecem e ganham mais visibilidade. Esse paralelo procurou evidenciar algumas abordagens em torno do contexto de gênero, ao afirmar que não existe uma identidade por detrás das expressões de gênero e que a identidade é performativamente constituída, uma forma de denominar o poder e transgredir leis e regras que por tempos foram repressivas. Assim, a linguagem da palhaçada pode ser um meio de fazer surgir novas situações e colocar em ação uma série de efeitos e mudanças.

As reflexões trazidas nos permitem refletir sobre este trabalho de Mariana Gabriel, a partir da expressão de um mundo possível, pensando sobre o papel da arte, aqui colocada como potência de viver. Isto é, uma forma específica de tentar entender os efeitos causados, como a arte se torna um modo pelo qual o sujeito relaciona-se com a intensidade dos afetos. Assim, os procedimentos estéticos dos objetos se refletem em novas formas de subjetividade, que se multiplicam em linhas de fugas, responsáveis por escapar da normatividade dos dispositivos.

Ao passar pelo contexto histórico de mulheres na história e na palhaçaria, observamos suas implicações políticas, examinadas sob alguns aspectos, nas ações humorísticas da palhaçada feminina, por exemplo, ao brincar com os órgãos genitais, marca que muitas das vezes provoca o riso, tendendo ao grotesco. Reflete-se, pois, sobre a relação entre a evolução do palhaço-mulher e novas interfaces possibilitadas pelas lutas das mulheres.

O crescente aumento de mulheres atuando como palhaças, e em específico o trabalho de Mariana Gabriel, é uma conquista de direitos, de apropriação da cultura e dos espaços. Assim, partindo para a investigação da “política do corpo”, as feministas revolucionaram conceitos

filosóficos, políticos e cívicos. Esse movimento contribui no sentido de identificação feminina na criação de uma visão mais holística sobre o ser feminino e suas representações socioculturais, além de abrir diálogos acerca do debate da memória nas artes cênicas.

Embora a imagem cômica da mulher não seja dominante em nosso imaginário, de forma equivalente à imagem sublime, a arte da palhaçaria por mulheres é feita de experimentações, vivências vitais que possibilitam que a construção do corpo da palhaça tenha um papel importante na produção de novas subjetividades, além de denunciarem as arbitrariedades dos modelos e padrões de uma época.

Uma sociedade se define por seus fluxos de desterritorialização, por suas linhas de fuga. Mais do que os poderes sobre os corpos, existe a potência do corpo. Para Foucault, a sociedade não se contradiz, mas cria técnicas e modos de existência. A palhaçaria – em especial, as mulheres palhaças – ganhou novos espaços, histórias e possibilidades, ressurgindo em grande potência em diversos locais. Apropriaram-se da linguagem cômica como meio alternativo a formas hegemônicas.

A palhaçaria feminina, de modo geral, faz da arte circense um ato político, cultural, social, exercendo papel de reunir e fortalecer o diálogo entre palhaças mulheres. Ocupando espaços antes prioritariamente masculinos, as mulheres ainda enfrentam desafios à afirmação de uma comicidade tipicamente feminina. Acredito ser possível esse diálogo. Nos palcos, nas ruas, em teatros e em tantos outros espaços, elas vêm desconstruindo a ideia de mulher associada a estereótipos, por exemplo, a posturas comedidas e recatadas. Ocupar os espaços físicos, representativos e culturais frente à sociedade é a expansão de um movimento político.

São muitos os processos de construção da palhaça; aqui, o corpo das mulheres é objeto de investigação da performance. A representatividade não é só de um corpo individual, mas de um sentido mais amplo, em que se torna sujeito participativo, humanitário, que se conecta com diversos âmbitos e dimensões culturais e sociais.

Pelo viés artístico, esse contexto debate as práticas como os seres em suas potencialidades são capazes de estabelecer seus modos de viver. Criando uma forma de viver, que se mistura entre arte e vida, uma “estética da existência”, pela troca entre afetar e ser afetado, em um movimento que reflete sobre si mesmo e o mundo que o cerca. Não sendo imperativa a ordem mercadológica, o produto artístico pode funcionar como uma ferramenta de certa libertação. A quebra das normas e padrões sociais definidos consiste em uma ética e um modo de existência que é transformador. Portanto, dizer de produção de subjetividades é entender desse termo como um processo, de acordo com as transformações sócio-culturais e políticas que vão sendo construídas e estabelecendo conceitos, ações e pensamentos.

É interessante perceber que, na atualidade, há cada vez mais palhaças ocupando espaços culturais e físicos. Podendo inferir que estas vêm transformando condições que lhes eram impostas por diversos sistemas, dando lugar a uma nova condição de existência e resistência, subvertendo, criando linguagens e histórias. Para tanto, cabe a nós extrapolarmos as fronteiras e construir resistências a partir da *biopotência*, da *potência de vida e biopolítica da vida*. Esses conceitos também se justificam a partir do exemplo de Maria Eliza que atuou como palhaço Xamego; mesmo sendo artista de família circense, não pôde atuar como palhaça mulher e sim como palhaço, devido ao pensamento vigente em seu período. Passadas algumas décadas, sua neta, Mariana Gabriel, vem atuando como mulher palhaça Birota, na contemporaneidade.

Seguindo nesta certa “inversão” feita por Peter Pelbart no conceito de biopolítica (passando de poder sobre a vida para potência da vida), estamos mais voltadas para a biopotência e a potência da vida. O debate sobre o gênero feminino no campo da comicidade, a ética e a estética de mulheres palhaças na cena contemporânea, faz-se a partir de práticas de liberdade em face aos modelos propostos em setores que minam as potências do indivíduo.

Sob a perspectiva da produção do novo, de que forma se constitui como uma potência psíquica e política? Como ir além de uma análise em termos de biopoder, conforme Michel Foucault? Iremos considerar os conflitos que envolvem as tentativas de produzir o chamado cidadão civilizado e os mecanismos de poder, a regulação dos corpos – biopoder, através dos governos e de diversos outros sistemas ramificados que se entrecruzam. Tais mecanismos consistem em regular, por exemplo, como definições de “boas maneiras”, tipificações que enquadram e modulam gêneros, os corpos.

Por outro lado, falar em dança pessoal, em clown pessoal, poderia ser, numa primeira leitura, tomado como uma postura individualista, ou que ignoraria os aspectos sociais, culturais. Como se essa delimitação, em separação dicotômica entre indivíduo e sociedade fosse possível, como se não fôssemos constituídos e atravessados por forças cósmicas. Pensando no movimento, talvez seja necessário diferenciar individualizações em devir, processos de subjetivações e subjetividade. (KASPER, 2004, p. 22)

Pensando mais no aspecto de resignificação de uma experiência, transformando-a em potência de vida, é importante pensar também na relação entre arte e vida, no interior do processo de construção do corpo do palhaço Xamego e da palhaça Birota, enquanto um processo de criação de outros modos de existência e as formas singulares de construção de si. Segundo Judith Revel:

A biopolítica designa a maneira pela qual o poder tende a se transformar, entre o fim do século XVIII e o começo do século XIX, a fim de governar não somente os indivíduos por meio de um certo número de procedimentos disciplinares, mas o

conjunto dos viventes constituídos em população: a biopolítica, por meio dos biopoderes locais, se ocupará, portanto, da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, etc, na medida em que elas se tornaram preocupações políticas. (REVEL, 2005, p. 26).

A pesquisadora Renata Franco Saavedra afirma que atualmente há mulheres palhaças que não almejam uma comicidade feminina. “Há mulheres que não julgam importante nem abraçam uma comicidade feminina como proposta de trabalho; outras assumem a investigação e a defesa de elementos cômicos tipicamente femininos como mote principal de sua comicidade, assumindo isso como um projeto político” (SAAVEDRA, 2011, p. 42). Por sua vez, Marcus Mota afirma em seu texto sobre o que inicialmente definiria o riso que “há experiências cômicas, performances que não fazem rir. E há vários tipos de risos, desde a gargalhada espalhafatosa, uma convulsão e perda de fôlego, até um riso de constrangimento, o rir sem graça, o riso silencioso” (MOTA, 2012, p. 62).

Na atualidade, existem mulheres que se vestem como palhaços, por uma opção cômica, porque se sentem engraçadas dessa maneira. Refletimos sobre a questão de terem ainda peças ou apresentações cômicas, produzidas por homens, em que a temática é um tanto machista; por que as mulheres não poderiam criar uma dramaturgia em que a temática esteja relacionada com as lutas das mulheres? Lutas por igualdade entre gêneros, debates que tragam mais visibilidade ao universo feminino. O importante é que a escolha seja feita por aquilo que cada um achar mais cômico, com responsabilidade e respeito ao que está sendo produzido, sem ferir os outros.

Podemos considerar que o crescente aumento de mulheres atuando como palhaças é uma conquista de direitos, de apropriação da cultura e dos espaços. Assim, ao partir para a investigação da “política do corpo”, as feministas revolucionaram conceitos filosóficos, políticos e cívicos. Passaram a entender o corpo e a valorizá-lo.

Entretanto, essa família nômade se diferencia da sociedade sedentária com relação ao papel da mulher em sua constituição. A mulher circense, desde cedo é instruída a cumprir com uma atividade, sendo preparada para não se tornar somente doméstica, mas para transformar-se numa artista de circo. Vale salientar que os papéis e os espaços destinados à mulher dentro do espetáculo variaram muito do fim do século XIX ao início do século XXI. Em alguns momentos coube a ela papéis principais e essenciais para os espetáculos, assim como em outros, foi-lhe delegada apenas atribuições de partner, ou assistente de picadeiro. (SILVA; GERMANO, 2017, p. 13)

Nosso propósito foi elencar as expressões da comicidade feminina, a partir da Mariana Gabriel e da Maria Eliza, no sentido de trazer visibilidade a essa cultura da palhaçaria no universo feminino, de demonstrar o quanto a atuação destas é rica e presente. É nesse contexto que essa análise nos abre margem e possibilita entrelaçar a história de Mariana Gabriel

pensando também na relação entre arte e vida, apropriando do processo de criação de outros modos de existência e as formas singulares de construção de si.

A palhaça é a subversão; sendo mulher, esse contexto se amplifica. Ela nega fugir do ridículo, busca pelo exagero, pelo grotesco. São marcas de uma nova identidade feminina, de uma nova forma de atuar nos palcos, nas artes. São marcas de um novo corpo sendo construído; na medida do tempo, a sociedade se identificará cada vez mais com a mulher contemporânea. A palhaça não é uma personagem, é a própria pessoa em outro estado sensorial e corporal. Pode-se dizer que aqui há uma mistura entre arte e vida, que pode ser apreendida através de estudos teóricos, mas sobretudo através da *experiência, da memória, da repetição*, para encontrar algo diferente. Na construção da palhaça, a busca é pelo sublime, pelo grotesco, pelo exagero, acentuando aquilo que é ridicularizado e o que se torna risível. O processo de construção está relacionado à exploração, à ampliação de aspectos ingênuos, inesperados, que são próprios do ator, enquanto ser, indivíduo. Trata-se de uma reinvenção de si próprio, que experimenta, recria. E uma das partes interessantes no processo de criação do palhaço é a subversão, a quebra de padrão e abertura de possibilidades, antes não enxergadas.

Atualmente, as palhaças são operadoras para pensarem politicamente questões pouco claras ou visíveis e para darem visibilidade a muitas de suas práticas e experimentações, da transformação do pensamento do sujeito enquanto criação da comicidade em cenas espetaculares que dialogam com o gênero feminino. Com a apropriação desses novos sentidos e corpos na produção de novas subjetividades, as mulheres ocupam espaços de visibilidade produzindo novas identidades na comicidade, pontuando o valor da mulher na cultura.

O desenvolvimento dos trabalhos de tantas palhaças na contemporaneidade relaciona-se com a produção de subjetividade e subjetivação, em apresentações humorísticas de mulheres. Essas concepções, como a linguagem cômica, atravessam os corpos femininos. No entanto, não somente está relacionado a isso, mas também à questão: de que maneira a história poderá contribuir para formar, transmitir e receber uma imagem, um símbolo?

A ocupação das mulheres palhaças, em diversos espaços, legitima uma comicidade feminina, podendo ser o que ela quiser. Esse viés relaciona-se com o olhar traçado nesta pesquisa, identificando a construção de uma dramaturgia cômica que dialogue com o universo feminino e que, ao mesmo tempo, se apropria das ferramentas dos clássicos jogos do palhaço, das características e da composição da palhaçada, na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PINTANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ALVES, Daise. **Entrevista concedida a Mariana Gabriel.** São Paulo: Palhaço Xamego, 2016. Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com.br>. Acesso em: 02 mai. 2020.

ANDRADE, S. C. J. **O teatro no circo brasileiro** - Estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza. 2010. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo/ SP.

ARAÚJO, Thiago. **Palhaços e Palhaças enquanto deuses irreverentes em zonas de vulnerabilidade social e em defesa dos direitos humanos.** Dissertação (Mestrado em Lazer) UFMG, Belo Horizonte, 2017.

ASSMANN, S. *et al.* **Corpo e biopolítica:** poder sobre a vida e poder da vida. In: XV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, Recife. Anais Recife: Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte, 1 CD ROM, GTT 3. 2007.

BACELLAR, C. In: PINSKY, C. B (Org.). Uso e mau uso dos arquivos. **Fontes documentais. Fontes Históricas.** São Paulo, 2010. Disponível em: [http://www.eeffto.ufmg.br/eeffto/DATA/UserFiles/files/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20thiago%20normalizada1411%20\(1\).pdf](http://www.eeffto.ufmg.br/eeffto/DATA/UserFiles/files/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20thiago%20normalizada1411%20(1).pdf). Acesso em: 21 ago. 2021.

BARNI, R.; SCALA, F. (Orgs.). **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte.** São Paulo: Fapesp - Iluminuras, 2003. v. 1.

BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 27- 31.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro.** Tradução Maria de Paula V. Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, M. F. Palhaços e Esquetes: Aspectos da dramaturgia no circo: entradas, reprises e esquetes. **Revista Urdimento.** n. 09. 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/OI%C3%ADvia%20Mara/Downloads/13688-Texto%20do%20artigo-45674-1-10-20180914.pdf>. Acesso em: 26 jna. 2022.

BORGES, V, C. A; CORDEIRO, A. K. Palhaçaria feminina: Trajetória de investigação e construção dramaturgical de espetáculos dirigidos por Karla Concá. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero**, 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega.** Vozes. Rio de Janeiro, 1986.

BRONDANI, Joice A. **Bufão: máscaras e conexões rituais. Conceição | Conception**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 15-34, jan.-jun. 2017. Disponível em: <file:///D:/Desktop/mestrado/8648652-Texto%20do%20artigo-29447-1-10-20170719.pdf>
Acesso em: 06 set. 2020.

BURKE, Peter. Tradução Denise Bottmann. **Cultura Popular na Idade Moderna, Europa 1500 - 1800**. São Paulo: Companhia de Bolso, 1978.

CARDOSO, M. C.B.O. Ópera, Commedia Dell'Arte e palhaçaria feminina: estudos a partir da ópera Pagliacci de Ruggero Leoncavallo. **Rebento**, São Paulo, n. 8, p. 226-204, jun. 2018. Disponível em: http://carnavalesca.org/wp-content/uploads/2018/02/Opera-Commedia-dell-arte-e-Palha%C3%A7aria-Feminina_artigo-revista-rebento_Manuela-CB.pdf. Acesso em: 07 set. 2020.

CASTRO, Alice V. **Elogio da Bobagem**. Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CIPPICIANI, Irani da Cruz. **Theru-K-Koothu: Um olhar sobre as culturas teatrais populares do Sul da Índia**. Tese (Doutorado) – Unicamp, São Paulo, 2020.

DUARTE, Regina H. **Noites circenses – Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DELEUZE, G. **Carta a um crítico severo**. In: Conversações: 1972-1990 (pp. 11-22). São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2001.

DEZOTTI, Maria C. **O Mimo Grego: uma apresentação**. Departamento de Linguística - Faculdade de Ciências e Letras (UNESP), p. 37-46. 1993. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107372/ISSN0103-815X-1993-6-37-46.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 set. 2020.

ECO, U. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. L&PM: Porto Alegre, 1986.

FERNANDES, Fernanda M. **Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Terceira parte - Os Corpos Dóceis**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1987.

FREDERICK MAGALHÃES, H. **Do chapéu ao casamento: o Processo criativo de um espetáculo de Commedia dell'arte**. Dissertação. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GABRIEL, Mariana. **Os Caminhos do Negro João Alves por Esse País de Meu Deus – Entre Lonas, Serragens, Picadeiros e Palhaçadas**. Monografia. 350 p. 2019.

GAZEAU, A. **Los bufones**. Barcelona: Biblioteca das Maravillas – Daniel Cortezo y cia, 1985.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História &... gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 160 p.

GOMES, Marcelo Batista. **Branco ou Augusto?: a duplicidade em cena - o palhaço em “estado” de “transformação”**. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

KASPER, Kátia M. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese de Doutorado. Campinas: Faculdade de Educação, UNICAMP, 2004.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LUNA, Nohemi E. **Payassas, Mujeres em la historia del clown**. Secretaría de Cultura / Centro Nacional de las Artes. México, Cidade México 2020.

MARTHA, Maria F. C. **O velho- novo circo: um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais**. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/3425/000337859.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 set. 2020.

McANDREW, Frank T. The psychology behind why clowns creep us out. The Conversation. Galesburg. **Revista História e Humanidade**, 2016. Disponível em: <https://sociologica.com.br/a-psicologia-por-tras-do-porque-os-palhacos-nos-assustarem-tanto/>. Acesso em: 08 set. 2020.

MEYER, Marlyse. **Pireneus, Caiçaras... Da Commedia Dell'Arte ao bumba-meu-boi**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1991.

MILITELLO, Dirce Tangará. **Terceiro Sinal**. São Paulo: Equipe, 1978.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOTA, M. Dramaturgia e Comicidade. Notas de Pesquisa. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho; NETO, Walter Lima Torres (orgs.) **Da Cena Contemporânea**. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

NASCIMENTO, E. C. M. **Comicidade Feminina – As possibilidades de criação do Cômico no trabalho de mulheres palhaças**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia/ BA, 2014.

NOSELLA, B. L. D. A Dramaturgia como Fonte para uma História da Iluminação Cênica: Pirandello capocômico iluminador. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266084817>. Acesso em: 22 nov. 2020.

PELBART, Peter Pal. **Vida Capital Ensaio de Biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

PELEGRINI, M. A. “**Foucault, Feminismo e Revolução**”. In: Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP. Campinas, 2012, p. 01-12.

PIMENTA, Daniele. O corpo cômico feminino: convenções e paradoxos, de Daniele Pimenta. **Revista Moringa**, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 2, jul/dez2018, p. 17-26. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43538/21578> Acesso em: 22 nov. 2021.

RABETTI, M. L. Em busca da tradução teatral: o trabalho do historiador em meio a miudezas da cena e precariedades documentais. **Revista sala preta**, vol. 17, n. 2, 2017.

REVEL, Judith. Michel Foucault: **Conceitos essenciais**. Tradução de Maria do Rosário e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

RÉMY, Tristan. **Los Clowns**. Paris, Grasset, 1945.

RENEVEY, Monica J. **Le grand livre du cirque**. Genève. Editio- - Bibliotheque des Artes, 1977. vols. 1 e 2.

ROCHA JR., Alberto Ferreira da. **Teatro Brasileiro de Revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei**. 2002. Tese (Doutorado em Artes) – USP, São Paulo, 2002.

SAAVEDRA, F. R. **Mulheres Palhaças: a poética e a política da comicidade feminina**. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas/RJ. 2011.

SACCHET, Patrícia de O. F. **Da discussão “clown ou palhaço”: às permeabilidades de clownear-palhaçar**. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2009.

SCALA, Flamínio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’Arte**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2003.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, C. T; GERMANO, W. J; **Entre Lonas e picadeiros: Um estudo sobre as artes circenses**, 2017.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. 2008. 2 v. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86882>. Acesso em: 09 set. 2021.

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

VALE, Rony P. G. **O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso**. Tese (Doutorado em linguística) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-9ARN7W/1/1373d.pdf>. Acesso: 10 set. 2020.

VIEIRA, Marcílio S. **A estética na commedia dell' arte, contribuições para o ensino das Artes Cênicas**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2005. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp053431.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

Referências das entrevistas:

ALVES, Daise Gabriel. Depoimento [2016]. *Blog Palhaço Xamego*. Entrevista concedida a Mariana Gabriel. 02 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

ASSUMPCÃO, Wagner. Entrevista concedida a família Alves. *Blog spot palhaço Xamego*. São Paulo. 13 de dezembro de 2015. Disponível: <http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

PIMENTA, Tabajara. Entrevista concedida a família Alves. *Blog spot palhaço Xamego*. São Paulo. 14 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

REIS, Vera Galante dos. Entrevista concedida a família Alves. *Blog spot palhaço Xamego*. São Paulo. 07 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

SILVA, Ermínia. Entrevista “Por que um Xamego surpreende?”. *Blog Palhaço Xamego*. São Paulo. 08 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://palhacoxamego.blogspot.com/p/transcricoes.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

Ficha Técnica do documentário: *Minha Avó era palhaço*

Direção e Roteiro: Mariana Gabriel e Ana Minehira

Produção e pesquisa: Daise Gabriel, Roberto Salim Gabriel e Mariana Gabriel

Direção de Fotografia: Thyago Ribeiro, Rui Ogawa, Rafael Reis e Caio Mancini

Montagem: Paulo Henrique Motta e Guga Pacheco

Finalização: Guga Pacheco

Trilha Sonora: Geórgia Cynara

Ficha Técnica do Documentário: *Guarany- Circo dos Pretos*

Direção: Mariana Gabriel

Pesquisa, produção e roteiro: Daise Gabriel e Roberto Salim Gabriel⁷

Atriz mirim: Serena Odara

Direção de fotografia: Thyago Ribeiro

Direção de arte e figurino: Valentina Aires

Animação e Arte: Jéssica Lima

Trilha Sonora: Geórgia Cynara

Montagem e finalização: Guga Pacheco e Carolina Vinagre

Design gráfico: Teo Menna