

PALHAÇO XAMEGO: IMBRICAMENTOS FILOSÓFICOS ENTRE GÊNERO E BIOPODER/BIOPOTÊNCIA

Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior¹ (Universidade Federal de São João del Rei-UFSJ)
Olívia Mara Rodrigues de Melo² (Universidade Federal de São João del Rei- UFSJ)

RESUMO

Este artigo examina a expressão de Maria Eliza que atuava como palhaço Xamego, no Circo-Theatro Guarani. A pesquisa vem sendo realizada a partir das fontes orais transcritas por Mariana Gabriel e sua equipe- família, disponíveis no *blogspot* do palhaço Xamego. Bem como buscamos ampliar as fontes em outras mídias digitais, como acervos de livros e imagens. Como palhaço mulher, quais eram os números, a dramaturgia de sua palhaça, o corpo, o figurino, os trejeitos, as marcações em cena? Esse revisitar a história traz atravessamentos que emergem a partir das investigações, o percurso do palhaço/clown e das mulheres na comicidade e na palhaçaria. Assim como imbricamentos filosóficos e historiográficos, entre mulheres na história, questões de gênero e o movimento feminista. Para isso teremos como aportes teóricos as relações entre modulação dos corpos e relações de poder (biopoder e biopolítica) com Michael Foucault, e as análises de Silvia Frederic em relação à mulher e ao capitalismo.

PALAVRAS-CHAVES: Palhaçaria. Gênero. Feminismo. Biopoder. Biopotência.

ABSTRACT

This article examines the expression of Maria Eliza who acted as clown Xamego, in the Circo-Theatro Guarani. The research has been carried out from oral sources transcribed by Mariana Gabriel and her family-team, available on Xamego's clown *blogspot*. As well, it seeks to expand the sources in other digital media, such as book and image collections. As a female clown, what were the numbers, the dramaturgy of her clown, the body, the costumes, the gestures, the markings on stage? This revisiting of history brings crossings that emerge from the investigations, the path of the clown and women in comicity and clowning, as well as philosophical and historiographical overlaps between women in history, gender issues and the feminist movement. In this way, this article will bring theoretical contributions related to the relationships between body modulation and power relations (biopower and biopolitics) by Michael Foucault, and Silvia Frederic's analysis in relation to women and capitalism.

KEYWORDS: Clowning. Gender. Feminism. Biopower. Biopotency.

INTRODUÇÃO:

Iniciamos debatendo sobre as mulheres na história, no sentido de analisar parte da trajetória de duas mulheres palhaças: Maria Eliza atuou como palhaço Xamego e Mariana Gabriel, sua neta, que atua como palhaça Birota. Não se trata aqui de revisitar exaustivamente a bibliografia, mas trazer levantamentos que perpassam com as questões da atualidade. Para tais análises traremos um breve levantamento acerca da atuação de mulheres na história e de que maneira a partir do sistema capitalista, que foi sendo

1- Prof. Dr. Universidade Federal de São João del-Rei tibaji.alberto@gmail.com

2-Graduada em Teatro e mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del Rei. Bolsista pela agência de fomento: FAPEMIG/ Artista, palhaça e professora

implementado na organização social, entrelaçam na atuação das mulheres na sociedade. Por fim, contextualizartais abordagens com as mulheres palhaças e o feminismo. Vale destacar que tais verificações, sobre mulheres na história, versam sobre o período, aproximado, do século XVIII ao século XXI, e tendo como referência a cultura ocidental.

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 se comparadas às inúmeras referências masculinas, e quando são citadas estão interligadas à história destes 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, desde os primórdios da civilização grega, contribuíram para que maior parte dos registros fossem constituídos por homens. Em outros períodos as mulheres ocupavam lugares de pouco valor na sociedade. A obra *O que é feminismo?* de Alves e Pitanguy (1985), nos elucida sobre a atuação das mulheres na sociedade, em outros períodos: “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.” (p. 11)

Traçaremos análises sobre a história das mulheres na história, abordagens que se pautam a partir do livro *Calibã e a Bruxa* de Silvia Federici (2017), em que a autora tem como objetivo revelar, a partir de levantamentos históricos, ocupações que as mulheres foram desenvolvendo ao longo dos séculos, demonstrando que as injustiças e desigualdades em relação ao gênero feminino, têm em sua origem as lutas que o proletário travou contra o poder feudal (p. 44). Assim, para Federici, a maneira como a história das mulheres se entrecruza com o capitalismo não pode ser compreendida apenas com o terreno de luta de classes, é na luta antifeudal que iremos encontrar o primeiro indício na história europeia, os primeiros registros do movimento de mulheres, que se opunha 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.

Sobre o período da Idade Média, referimo-nos ao da história geral que se inicia no século V, logo após a queda do Império Romano do Ocidente, e termina no século XV, com a conquista de Constantinopla pelo Império Turco-Otomano. A Idade Média veio de uma cultura patriarcal e continuou patriarcal. Dentro das classes sociais, eram colocados para 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. Ainda de acordo com Federici (2017), na Idade Média 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 hierarquia.

No final do século XIII com o êxodo do campo, passou a ser maior o número de pessoas nas cidades do que nos campos. A vida nos centros urbanos possibilitava maior autonomia. Para as mulheres, as leis sob a tutela masculina passaram a ser menores, pois as mulheres puderam começar a viver sozinhas, sendo chefes de família com seus filhos, ou podiam formar novas comunidades, frequentemente compartilhando a moradia com outras mulheres. Com os tempos as mulheres foram ganhando ocupações que antes eram consideradas trabalhos masculinos. Nas cidades, elas trabalhavam como ferreiras, açougueiras, padeiras, candeieiras, chapeleiras, cervejeiras, cardadeiras de lã e comerciantes (FEDERICI, 2017, p. 64)

Os camponeses realizaram lutas constantes e massivas contra os senhores feudais durante o período do século XIV, atravessando toda Idade Média. Nesse contexto é pertinente abrir um parêntese sobre esses conflitos, pois, segundo 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 da vida 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.

No século XV, as epidemias e surtos de doenças, como a peste negra, assolaram a Europa, contribuindo 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 isso lhes propiciasse prestígio social. O trabalho, assim como as artes, o conhecimento científico e político, não eram considerados como valores em si, nem tampouco eram instrumentos de ascensão social.

Do século XIV até o século XVII ocorreu um fato histórico que deve ser pontuado, considerado como genocídio generalizado em toda a Europa: a opressão violenta contra mulheres. Quatro séculos de "caça às bruxas". A perseguição se dava a qualquer mulher que transparecesse ter dons sobrenaturais. Mas as mulheres sofreram maiores perseguições, de forma mais sistemática, com os eventos que ocorreram a partir do século XV. A Igreja Católica capturava as que feriam aos códigos morais, civis e sociais da época, e geralmente as mais humildes eram mortas.

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, de que maneira?

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, p.26, 1985)

No período do modernismo, época em que foi acompanhado pelas transformações legadas a industrialização e urbanização. Grupos sociais idealizavam por meio das políticas sociais e da religião a produção de novos sistemas de poder, como meio de impor um comportamento social, individual e coletivamente aceitável. O sistema neoliberal que promulgou em suas instâncias, meios de produção de subjetividades que de modo direto, modulou as formas de se pensar e agir. Os homens se apropriaram dos meios de produções, a mulher continuou sendo relegada às suas funções biológicas de procriação, apesar também da abertura no mercado de trabalho, e assim sendo lhe abertas outras formas de participação nos meios sociais.

O desenvolvimento do capitalismo, após os anos 30, no Brasil, criou um modelo de sociedade urbana, mais em específico nas cidades metropolitanas, 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.

Esses contextos que foram abordados sobre as mulheres na história, traz a noção de que a partir das necessidades de justiça, de igualdade entre os seres, surgiu o movimento de mulheres. O movimento feminista surge 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, na década de 1960, teve como luta questões para além de desigualdades políticas, econômicas e trabalhistas, foi também incorporado neste movimento o direito às raízes culturais. Foi também a partir desse movimento feminista que se questionou o pensamento de que homens e mulheres estariam destinados, por sua própria natureza, a cumprir papéis opostos na sociedade; enquanto ao homem foi designado o mundo externo; à mulher, por sua função procriadora, o mundo interno. Esta ideia legitima o sistema patriarcal e não revela as desigualdades existentes e advindas dele.

A vivência de subjugação das mulheres pode se conectar a relação conceitual de biopoder, de Michael 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. Pode ser encontrado 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.

O desenvolvimento capitalista foi o processo que que Michael Foucault definiu como “disciplinamento do corpo”, em uma tentativa do Estado e da Igreja em transformar as potencialidades dos corpos em força de trabalho. Considerando a intensa dominação masculina e suas possíveis relações na modulação dos corpos e mais específico, nos corpos de mulheres que até mesmo produzem comicidade. Contextualizamos nesta análise as transformações culturais, sociais, econômicas, políticas e históricas, de que maneira levaram a mulher perceber seu corpo de um novo

modo. Houveram mais possibilidades de escolhas, ao passo da adaptação aos modelos impostos pelo sistema capitalista e pelos meios de produção de mídia.

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, nestas análises de Foucault sobre as técnicas de poder e as disciplinas que o corpo se sujeitou, ignorou como estes controles influenciaram de forma direta aos corpos das mulheres. Uma vez que 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. Nesse percurso das mulheres na história e as relações de poder como sistemas moduladores dos corpos femininos, segundo a autora Silvia Federici, ela nos conduz ao olhar que desafia a teoria de Michel Foucault, no sentido da ausência dos estudos conduzidos sobre mulheres, gênero, dentro das academias, uma vez que o autor não direciona determinadas reflexões sobre as relações de poder dos sistemas e mulheres, como grande força de modulações. Federici pontua o olhar foucaultiano, que se vê mais acentuado pelo fato de que considera o corpo como algo constituído com prática discursivas, de abordagens mais interligadas em descrever como se desdobra o poder do que reconhecer a sua origem.

A instauração do capitalismo se tornou uma organização econômica e social hegemônica no mundo. Contudo, algumas situações foram sendo modificadas na medida que determinados grupos, oprimidos por este sistema, criaram movimentos de resistência. A exemplo da luta de mulheres, com o feminismo, pelo fim do sistema patriarcal. Esse sistema que consisti na organização de sistemas de micropoderes, que legitima a força de trabalho feminino centrado nas funções domésticas. No sentido de políticas do corpo serem subordinadas às forças reprodutivas-maternidade, parto, sexualidade.

Durante as pesquisas deflagramos as relações entre o projeto capitalista e a palhaçaria feminina, a partir da percepção de instauração de uma organização econômica e social hegemônica no mundo e de produção de subjetividades. Se por um lado há as ramificações de poder que se exerce sobre os corpos, e como esses se relacionam nos modos de sujeição promovidos na modernidade, na manutenção do sistema patriarcal, que pode modular os corpos, as formas de pensar e agir, sendo individuo ou o coletivo social, em organizações governamentais e políticas. Por outra

via, encontramos o poder como indivíduo, de ser transformador de seu próprio sujeito. Para tanto, daí a importância dos movimentos que resistem aos padrões tipificados e sistemas opressores. Assim, pelo viés artístico, mulheres palhaças resistem no espaço do circo e de outros locais também, como na rua, teatros e eventos, subvertendo a ordem, através da linguagem artística, cômica, performática.

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. 26)

Sob a perspectiva da produção do novo, e pensando, pois, a partir da reconstrução memorialística que já não aparece submissa aos imperativos do capital e não advém dele, torna-se possível visualizar possíveis conexões ao conceito de *biopotência*, no sentido de que o biopoder se relaciona ao poder sobre a vida, enquanto a biopotência antepõe a vida sobre o poder, respondendo como potência da vida (PELBART, 2003). Essa definição de “biopolítica” tomou uma proporção inesperada, esclarecendo que o desejo humano também tem uma linha de afetar e ser afetado em sua totalidade, portanto, no sentido de reinventar os caminhos presentes. “De maneira mais ampla e positiva, essa potência da vida no contexto contemporâneo, equivale, precisamente, à biopotência da multidão” (PELBART, 2003, p. 25). Seguindo nessa certa “inversão” feita por Peter Pál Pelbart no conceito de biopolítica, busca-se justamente interligá-lo ao debate do gênero feminino no campo da comicidade.

As pesquisas no presente curso de mestrado versam sobre a palhaça Birota, sua performance, a partir do resgate da memória através da produção do documentário e de suas exposições. Os atravessamentos passam a memória no trabalho de Maria Eliza como palhaço Xamego; assim, estabelecemos conexões possíveis do conceito de *biopotência* no sentido mais abrangente, em que é a própria vida se fundindo com arte, a arte como experiência de vida. Nesse contexto Maria Eliza mesmo que diante aos imperativos de sua época, dos quais traziam impossibilidades de sua atuação como palhaço, conseguiu atuar no circo como palhaço. Segundo Kasper, analisar uma palhaço

ou um clown requer analisar os aspectos sociais, culturais de uma época. Assim, a autora evidencia que,

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 individuações em devir, processos de subjetivações e subjetividade. (KASPER, p. 22, 2016)

Apesar de as mulheres no circo serem instituídas a aprenderem modalidades circenses, grande parte daquelas que atuavam tinha seus corpos relacionados à imagem estética do belo, exercendo as atividades de trapezista, acrobacias, contorcionismos ou *partners*.

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, 2007, p. 13)

Ao passo destas investigações é interessante perceber que na atualidade há cada vez mais palhaças ocupando espaços culturais e físicos com a profissão da palhaçaria. Podendo inferir que estas vem transformando condições que lhes eram impostas e por vezes opressoras, 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 se justificam a partir do exemplo Maria Eliza, mulher negra, que atuou como palhaço Xamego. Mesmo sendo artista, de família circense, não pôde atuar como palhaça mulher e sim como palhaço, devido aos padrões que eram impostos às mulheres naquele período. Ao passo que, passada algumas décadas, sua neta Mariana Gabriel, vem atuando como mulher palhaça Birota na contemporaneidade.

Referências de mulheres na comicidade.

Os estudos nos apontam possibilidades de se pensar a relação entre a comicidade feminina e palhaçaria, ao verificar as correlações existentes entre estas com a *commedia*

dell'art e como ela contribuiu para o teatro moderno e contemporâneo. Antes as vozes femininas eram cantadas e interpretadas por homens, mas desde o Barroco até a Renascença, as mulheres começaram a ocupar este cenário artístico e cultural (CARDOSO, 2018, p. 226). É dentro, pois, das óperas a incorporação das personagens tidas como enamoradas, as empregadas e patroas, que não seriam exatamente cômicas, mas que agem a favor da comicidade.

Mulheres que trabalharam como bufões nos primeiros circos ingleses eram vestidas de arlequins com peruca. Gazeau em seu livro *Los Bufones*, 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 e armada como tipo de soldado da época. O pagamento do salário dela encontra-se registrado no livro, no valor de 1200 libras. (GAZEAU, 1985, p.34)

No circo a atuação de mulheres como palhaças foi muito pouco desenvolvida, segundo Kátia Kasper em sua tese de doutorado, – *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*, quando elas atuavam como palhaço (pouco se tem notícia de mulheres sendo palhaças, sem esconder o gênero) eram mulheres que eram casadas com palhaços ou, como Maria Eliza, que era filha do dono do circo. E se assim o fizessem, costumavam trabalhar vestidas de homem, como o palhaço Xamego, no Circo Guarani. Assim temos algumas referências como Yvette Spessardi, do Trio Léonard, em que o parentesco com o dono do circo foi responsável por sua entrada no picadeiro. Assim, vamos trazer algumas referências de palhaças mulheres, como Gelsomina, uma grande palhaça que atuou no filme *La Strada*, de Federico Fellini, o que lhe rendeu o prêmio de interpretação feminina, pelo festival de Cannes. Outra dupla que formava um casal era constituída por Jean Cairolí, nascido em 1879, que trabalhava no Circo Pinder como malabarista e palhaço, quando foi atuar como *clown*, precisava de um parceiro para atuar, sendo agosto, ele encontrou em sua esposa o clown para atuar juntamente com ele, formando a dupla sob o nome de Messina e Catastrophe. (KASPER, 2004, p. 278)

Annie Fratelline foi mais uma palhaça de quem se tem registro e que atuava com seu esposo, para ela o clown é um ser assexuado, trabalhava só como dançarina ou amazona, não pintava o rosto de branco, usava uma túnica coberta com o casaco, que escondia suas formas. Formou uma dupla - agosto 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 formou uma dupla feminina com sua filha. (KASPER, 2004, p.278)

Tristan Rémy (1945) nos conta em seu livro *As mulheres clown e as mulheres agosto* que as mulheres palhaças é um dos elementos mais graciosos de um espetáculo circense (...) mas sempre foi uma exceção. (p.440). Contrapondo a esta percepção de Rémy, temos a de Georges Minois (2003) 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.” (p.433) E ainda se referindo a esta afirmação diz que “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)

Em 1858 A primeira palhaça do circo norte-americano de que se tem notícia foi Amelia Butler, ela se apresentou em uma turnê com o show *Nixon's Great American Circus and Kemp's Mammoth English Circus*. Na Inglaterra Lulu Crastor, filha de Joe Cashmore, é considerada como a primeira mulher clown. Segundo Rémy, na Alemanha, temos o registro de Lonny Olchansky, filha de Willian Olchansky, realizava com ele um número de clownesse cômica, além de ser especializada em acrobacias e saltos mortais. (RÉMY, 1945, p.282) Na França há o registro da senhora Atoff de Consoli, a Miss Loulou, com o número “com Eva e seu agosto Flappi, com os Gerbolas,” palhaços que se encontravam no grande circo russo Beketow, estabelecido no Nouveau Cirque. Ela formava com seu marido, Atoff de Consoli, um casal de palhaços de sucesso no final dos anos 20 e início dos 30 do século XX. (KASPER, 2004, p.279)

Para entender como se deu o processo da história do palhaço no Brasil, tem registros que trazem como possibilidade a existência de um palhaço desde a chegada de Pedro Álvares Cabral, em sua caravela, em 1500. Mas analisando em um período mais adiante, as famílias circenses, tidas como tradicionais, são referentes àquelas que vieram da Europa no século XIX, como saltimbancos ou como parte de grupos circenses. Da sua chegada ao Brasil, famílias inteiras teriam migrado para cá a partir dos anos de

1830, sendo a família Chiarini uma das primeiras famílias circenses a se apresentar, e foi importante nessa simbiose da construção do circo e do palhaço brasileiro.

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 Del 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)

Nos próximos 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. E em relação às mulheres palhaças no Brasil? Castro cita a cômica “Passarola”, que passava junto a um bando de artistas, saltimbancos, que foi provavelmente a nossa primeira palhaça.

Então eles dançavam, saltavam, tocavam, faziam acrobacias e dançavam os ursos. Quando meu avô veio para o Brasil, também dançava o urso, e tinha um macaquinho que tocava o pandeiro. Então quando vieram para cá, fizeram o circo de praça pública depois passavam o chapéu. Eram os saltimbancos (SILVA, 2007, p. 53)

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 até a década de 1960, foi um gênero de teatro muito comum e de muito sucesso no Brasil durante todo o século XIX, tendo alguns exemplos de mulheres que exerceram papéis cômicos neste período. É nesse período que iremos ter um maior número de mulheres atuando com a comicidade e depois da metade do século XX a atuação dessas na palhaçaria. Assim, no contexto do Circo-Teatro as figuras cômicas tinham determinado ator ou atriz sempre cabia um tipo de papel a ser representado; no qual cada ator circense representava apenas e unicamente um personagem ou tipos fixos, como: o galã, a mocinha, o vilão, a vilã, a caricata, o velho, a velha, o cômico. É uma estética teatral do período de 1920/30 e, portanto, vai ser também a estética do teatro no circo.

A formação do artista circense em cada período histórico e dentro do complexo significado do conceito de teatralidade circense englobou as mais variadas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense. Uma das principais características desse fazer circense de todo o século XX, até pelo menos 1950, era sua contemporaneidade com a diversidade de gêneros teatrais, musicais e da dança produzidos, o que garantia presença nos palcos/picadeiros diálogo e mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. (SILVA, E., v. 10, n. 1 (2009)

As famílias circenses viajavam pelo país, passando por diversas cidades, e a cada dia era montado um novo texto. Atores que assumiam mais de um tipo de papel eram chamados de genéricos, mas as especializações eram, basicamente, a ingênua, o galã, a dama-galã, o cínico (vilão), o cômico e, no caso da atriz que assumia os papéis cômicos, a caricata. Portanto 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 (2010), lista diversas figuras, mas aqui destacamos duas que representam um pouco sobre nós femininas das quais o circo-teatro fazia uso para representações e investigaremos a existência da comicidade nelas. A primeira personagem a ser analisada é a *Soubrette*, cuja representação, segundo Andrade (2010), 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, 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).

Com esse pequeno recorte sobre palhaços e palhaças ao longo da nossa história, podemos entender como essa figura foi sendo construída, como que o palhaço chegou ao Brasil e quais referências historiográficas podemos encontrar sobre mulheres atuando como palhaças. E assim chegar a Mariana Gabriel e o trabalho que ela vem realizando em torno da história de sua família, de sua avó que atuou como palhaço Xamego e do seu bisavô João Alves, dono do Circo-Teatro Guarani. A palhaça Birota, assim como sua avó Maria Eliza com o palhaço Xamego, trazem um expressivo trabalho com as atuações destas na sociedade.

Mariana Gabriel, que atua como palhaça, a Birota, em conjunto com uma equipe, vem atualmente realizando um projeto em torno da memória e da cultura circense de sua família no Brasil. Uma das fontes documentais e acervos sobre o

trabalho se encontra disponível no *blog* do palhaço Xamego, assim trazemos averiguações que são realizadas a partir das transcrições das entrevistas que foram realizadas por Mariana Gabriel e sua mãe, Daize Gabriel. De modo que possibilitam contribuições para as informações a respeito de Maria Eliza Alves, que atuou como palhaço Xamego no grande Circo-Teatro Guarani. Bem como, ressaltamos a importância das entrevistas como fonte documental para as pesquisas.

Tudo começou com o dono do Circo Guarani, João Alves, pai de Maria Eliza. Ele nasceu em 1873, dois anos depois da promulgação da Lei do Ventre Livre, que designava como livres as crianças nascidas de mulheres escravas a partir daquele período. João Alves bisavô de Mariana Gabriel, ele se casou com Brígida Alves, indígena Charrua, mãe de Maria Eliza e Efigênia. Por isso o então nome, Circo Theatro Guarany, pois é tupi. João Alves, nasceu no dia 23 novembro do ano de 1871. Empresário e dono do Circo-Theatro Guarany, que tinha uma estrutura para receber 2000 espectadores. Parte do questionamento de Mariana: Como um negro poderia ser um empresário em 1900, apenas 13 anos após abolição da escravatura? Nascido em São João del Rei, saiu do antigo Curral Velho, interior de Minas gerais e surgiu em 1896 como artista do Circo Pery. E depois, já em 1901, como socio-proprietário da “Companhia Alves e Pinto” (Galdino Pinto, pai de Piolin) e no mesmo ano como dono do Circo Alves. Chegou a ser dono do Grande circo Teatro Guarany ao lado do japonês Takessawa Mange em 1904, para no ano seguinte se apresentar em pleno centro de São Paulo, tendo uma companhia toda sua: na Praça João Mendes, tendo orgulho de exibir entre as suas atrações o famoso palhaço Dudu Neves- um dos primeiros a gravar discos em nosso país. O Circo Guarani foi um grande circo, com grandes atrações, onde recebia a lotação para 2000 pessoas. Grandes figuras importantes da cultura brasileira passaram pelo circo, como Cascatinha e Inhana; a Caravana do Peru Que Fala, com Silvio Santos e Ronald Golias. E grandes palhaços como Arrelia e Carequinha.

Maria Eliza Alves (1909-2007) era paulistana, nasceu em São José do Rio Prado. Trabalhou por mais de vinte anos nos picadeiros do circo Guarani. Inicialmente, ela se apresentava no Rio de Janeiro cantando juntamente com sua irmã Efigênia no dueto “Irmãs Alves”. Juntas, chegaram a fazer parte das produções de Benjamin de Oliveira; em seguida tiveram participações nos programas da Rádio Nacional e na companhia de revista de Genésio Arruda. Com a morte de sua mãe, e para acompanhar o pai nas atividades no circo Guarani, 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 Guarani. O início se deu depois que o palhaço Gostoso, a atração do circo, atuado por Antônio Alves, o irmão mais novo da família, ficou doente e Maria Eliza se prontificou a substituí-lo. O pai não aceitou, mas ela insistiu e disse que faria um teste. Caso o pai risse, ela atuaria no lugar do tio. Nasceu assim o palhaço Xamego. Sua neta Mariana Gabriel conta:

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).

Atualmente o palhaço Xamego é considerado a primeira palhaça negra do Brasil¹. Xamego era um palhaço homem. Maria Eliza não deixava que percebessem que havia uma mulher por baixo do figurino e todos no circo Guarani guardavam esse segredo. Maria Eliza trabalhou como Xamego por volta das décadas de 1940, 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.

Não que não possa ter havido outras mulheres se vestindo de homens para atuar como palhaços, mas documentada, até então Maria Eliza é a nossa referência. Sua dupla era com o marido Eurico Alves dos Reis, em um estilo de Augusto e Branco. As características de seu palhaço eram matreiro e gozador, e fazia com seu parceiro caísse nas armadilhas do palhaço Xamego. A dupla fazia grandes entradas e utilizava a música “Xamego” de Luiz Gonzaga. Mantinha a “cabeleira” e a maquiagem usava como base branca a pomada Minâncora e o Quilon para fazer o nariz, deixava a boca mais larga pintando o lábio de preto e deixava a sobrancelha mais alta, em forma triangular. Era muito aplaudida nos espetáculos. De acordo com os testemunhos, sua voz mudava e ninguém notava que por detrás daquela máscara não era um palhaço, mas uma palhaça. É ainda de acordo com os depoimentos de Daise Gabriel que nos conta que Xamego entrava em peças de comédia tradicionais de circo-teatro levadas pelo Circo Guarani

¹ A família do Grande Circo-Theatro Guarani, no qual o 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.

De acordo com os relatos que sua neta concedeu ao blog, de Mariana Gabriel, as características que são 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. De acordo com os relatos de sua filha, 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, onde 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.2016-*blogspot palhaço xamego*. Visitado: 10/06/2021)

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

O final da carreira de Maria Eliza não foi fácil, o declínio do circo no Brasil, com a chegada de outros meios de entretenimento e dos novos espaços que traziam apresentações do circo e do teatro, para além das lonas. Houveram 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 Guarani foi fechado, Maria Eliza continuou trabalhando como palhaço, se apresentava na TV Paulista, canal cinco.

Falar da Maria Eliza e a sua atuação como palhaço Xamego reverbera nesse sentido da potência, uma mulher negra, se propôs atuar como palhaço, mesmo que mediante às situações difíceis, como o próprio fato de o irmão ter adoentado, mesmo sendo mulher e desafiar os palcos com a comicidade. Essa história que parece inicialmente ser única, nos faz pensar em outras possíveis histórias. Como diz Ermínia Silva em sua entrevista concedida ao *blogspotpalhaçoxamego*:

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? (SILVA, E. *blogspotpalhaçoxamego*, visitado dia:20/06/2021)

O crescente aumento de mulheres atuando como palhaças, e mais em específico ao trabalho de Mariana Gabriel, é uma conquista de direitos, de apropriação da cultura e dos espaços. Assim, partindo para 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 possibilidades e diálogos acerca do debate do campo da memória nas artes cênicas.

Muito embora a imagem cômica da mulher não seja dominante em nosso imaginário de forma equivalente à imagem sublime, a arte da palhaçaria com mulheres são 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.

REFERÊNCIAS

ALVES, B. M; PITANGUY, J. **O que é feminismo?**. 6.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. 77 p.

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

ASSMANN, S. et al. Corpo e biopolítica: poder sobre a vida e poder da vida. **XV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte**, Recife. Anais Recife: Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte, 1 CD ROM, GTT 3.2007.

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.

CASTRO, A. V. **Elogio da bobagem** - palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

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.

FOUCAULT, M. - **Vigiar e punir** –Terceira parte- Os Corpos Dóceis. Tradução de Raquel Ramallete. 20 ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1987. 288p.

GABRIEL, M. Minha avó era palhaço: Documentário que conta a história da primeira palhaça negra no Brasil. site virtual **GELEDÉS** Instituto da mulher negra.2016.

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

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

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

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.

PELEGRINI, M. A. **Foucault, feminismo e revolução**. Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP. Campinas, 2012, pp.01-12.

PELBART, Peter Pal. **Vida capital ensaios de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2003.

SILVA, E. **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