

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE TEATRO

DANIELY JESUS DE SOUZA LIMA

**RELATO EXISTÊNCIA SOBRE A PALHAÇA LOLA NO CONTEXTO MANAUARA
E O FEMINISMO NEGRO COMO PONTO DE PARTIDA NO ESPETÁCULO
*PRECISO FALAR***

MANAUS

2019

DANIELY JESUS DE SOUZA LIMA

**RELATO EXISTÊNCIA SOBRE A PALHAÇA LOLA NO CONTEXTO MANAUARA
E O FEMINISMO NEGRO COMO PONTO DE PARTIDA NO ESPETÁCULO
*PRECISO FALAR***

Trabalho de Conclusão de Curso de
Bacharelado em Teatro da
Universidade do Estado do
Amazonas, sob orientação da
professora Vanja Poty Menezes

MANAUS

2019

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

DEDICATÓRIA.....	04
MEMORIAL.....	05
CARTA 1. OS CICLOS DE DESCOBERTAS E RECONSTRUÇÕES: PROCESSO CRIATIVO DA MONTAGEM <i>PRECISO FALAR</i>	09
1.1 CONSTRUÇÕES DE NARRATIVAS A PARTIR DOS PROCESSOS DOCUMENTAIS.....	12
CARTA 2: SOBRE AS LINHAS QUE CRUZAM A LOLA E O FEMINISMO NEGRO.	17
2.1 CONSTRUÇÃO DA PALHAÇA A PARTIR DAS ESPECIFICIDADES DA MULHER NEGRA.....	22
2.2 HUMOR COMO MECANISMO QUE QUESTIONA RELAÇÕES DE PODER.....	27
CARTA III: PARA ONDE IR AGORA? TEATROS DO REAL COMO INVESTIGAÇÃO POÉTICA E BREVES DIÁLOGOS SOBRE PLURALIDADES....	30
TABELA DE PERSONAGENS.....	38
CARTA IV: CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO.....	41
REFERÊNCIAS	44

Resumo

O presente trabalho descreve e analisa a construção do espetáculo *Preciso Falar*, (2019) processo de montagem cênica da disciplina de conclusão do curso de Bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas ESAT-UEA. O processo *Preciso Falar* aborda como temática principal a solidão da mulher negra por meio das minhas próprias vivências resgatadas para a construção dramaturgica. O trabalho busca como linguagem a palhaçaria feminina e a autobiografia. São utilizados como métodos, a crítica de processos criativos, proposto por Cecília Almeida Salles (2011) e a autoetnografia em que utilizo Sylvie Fortin (2009) como base. Cabe salientar aqui, que o maior engajamento para este trabalho, parte da iniciação científica, que é o lugar de descoberta de Maria Eliza Alves dos Reis e sua palhaça Xamego que, até onde se tem registro é a primeira palhaça negra do Brasil¹, inserida no contexto da década de 40, em um momento que a palhaçaria não era pensada em ser exercida pela mulher, tampouco a mulher negra. Este trabalho investiga a dramaturgia da palhaça através de vivências baseadas no feminino e na negritude.

Palavras chave: Palhaçaria Feminina, Feminismo Negro, Autobiografia, Palhaça Xamego.

¹ É possível que existam outras palhaças negras antes de Eliza e que até então não tivemos conhecimento pela problemática da invisibilização de mulheres negras na nossa história. Se esse for o caso, peço perdão por minha falta de conhecimento. Mas saliento aqui, que essa posição política que tomei neste trabalho tem o intuito de evidenciar uma das primeiras palhaças negras do Brasil, para gerar protagonismo a todas as mulheres negras que foram silenciadas na nossa construção enquanto sociedade.

Dedicatória

Para quem tanto me amou e cuidou de mim, que esteve presente nos meus primeiros erros... que me ensinou a ler, mesmo tendo estudado somente até o quarto ano. Quem me ensinou o significado de lar. Onde por muito tempo habitei e me nutri de todas as formas possíveis. Vovó Dondon, que me levava ao centro e comprava minhas bonecas, quem me acolhia no seu grande quintal, varrendo folhas e desenhando as mais lindas memórias que tenho certeza, levarei para toda minha vida. Uma delas, mencionada de forma simbólica no espetáculo: o pé de Jambo de seu quintal. Quando a solidão primeira tentava me pegar, era no quintal da minha vó que eu criava um mundo só meu, em que eu não era tímida, nem insegura, e um mundo onde eu era a protagonista. Vovó Dondon. Você que eu tanto tenho medo de perder, que eu sei que meu mundo gigante desenhado no seu vasto quintal ficará vazio um dia. De todas as vezes que você me buscava na escola e me cobrava o dever, de todas as vontades que você tentava realizar, mas também das vezes que a senhora me deu palmadas. Eu me senti amada.



Memorial

O processo de descoberta da minha identidade se inicia ao entrar na faculdade e sementes de questionamento foram sendo plantadas em mim, uma menina que teve dificuldades em completar o ensino médio, e viu a idéia de começar a trabalhar e não concluir os estudos como uma possibilidade de construir a vida. Hoje compreendo que a falta de estímulo para os estudos, a baixa auto estima relacionada ao contexto social que estava inserida, partia de um problema estrutural que não era somente meu.

Na adolescência sofri pressões estéticas advindas do estereótipo da mulata. Eu era muito magra e, apesar da magreza estar associada a um padrão de beleza valorizado, no meu contexto me fazia ter problemas de aceitação. Eu recebia diversas vezes comentários externos sobre a expectativa do corpo da mulata. Eu alisava o cabelo, prática que teve início na minha infância, e aguardava ansiosamente a chegada da mulata como uma salvação. Então, mesmo que revistas, novelas e meios midiáticos exaltassem e valorizassem a magreza como corpo ideal, essa regra não se aplicava a mim, que era lida socialmente como a mulata. Que deveria sambar, ser extrovertida e ter o corpo da Globeleza.

Lembro que em muitos momentos, as pessoas que me classificavam como mulata ou morena clara, eram pessoas próximas de mim que me amavam e de alguma forma achavam que se relativizassem minha negritude estariam me colocando em um lugar melhor. A minha mãe que é uma mulher branca, neta de portugueses, que chega a ficar vermelha ao sair no sol, sempre enfatizou o termo mulata direcionada a mim. Dizia que preto mesmo era meu pai. Como eu era mistura de uma branca com um negro era no máximo, mulata. Era como se ela dissesse: “não se preocupe, preta você não é.”

A minha avó alisava meu cabelo com alisante de supermercado desde cedo. Falava que a minha pele era mais clara que a do meu pai, mas meu cabelo era de preto. “Era de preto”. Desse jeito mesmo. Hoje eu entendo que a minha vó só

estava reproduzindo essa forma de pensamento racista, sem ter consciência do que isso de fato representava e, na intenção de me proteger.

Lembro de ir para a casa do meu pai e minhas tias serem responsáveis em me arrumar. A briga maior era para pentear meu cabelo. E quando uma delas terminava o penteado, comemorava como se aquilo fosse algo quase impossível de ser executado. No entanto, ao assumir o discurso político de me autodeclarar negra e pesquisar sobre negritude, dentro de minhas experiências vividas, em nenhum momento fui lida como branca. Quando assumo essa não branquitude, minha negritude é questionada.

No segundo período do curso eu tive uma presença política mais forte ao meu redor dentro da própria universidade que foi a ocupação da ESAT. Movimento político que reivindicava a PEC 55 ou 241, no governo Michel Temer. Essa PEC visava congelar as despesas do Governo Federal, por até 20 anos.

Ela foi aprovada e passou a valer em 2017. Apesar disso, conviver com amigos que estavam engajados na ocupação da universidade me influenciou muito e positivamente a buscar estar mais atenta às questões políticas e colaborou diretamente para a minha desconstrução e minha busca por textos acadêmicos que falavam sobre negritude.

Nesse período, os alunos faziam programações artísticas, oficinas, e rodas de conversa. Algumas sobre história, sobre a Amazônia e afins. Nesses encontros eu conheci o Keven Sobreira, que era aluno de licenciatura em teatro do quarto período. Ele convidava alguns jovens de movimentos negros da UFAM e alguns alunos da ESAT para recitar o poema *Gritaram-me negra* da poetisa peruana Victoria Santa Cruz.

Em 2016 começo a investigar minha palhaça Lola na Cacompanhia de Artes Cênicas no projeto *Clowntidiano* (2017) que era um projeto que partia de uma necessidade que os integrantes viram de pesquisar a palhaçaria na cidade. Essa investigação nasce da ideia de experimentar o palhaço no contexto da cidade de Manaus. Posteriormente essas pesquisas práticas dos palhaços se tornaram um espetáculo.



Imagens 1 e 2: Apresentação da releitura de Gritaram-me Negra na Vila Mamão. Dia da Consciência Negra. Manaus, AM.
Fonte: Keven Sobreira, novembro de 2016

Eu pesquisava sobre questões raciais e comecei a pensar na linguagem da palhaçaria relacionando-a com minhas vivências como mulher negra. Foi então que o Jean Palladino, diretor da Cacompanhia, me convidou em 2017 para o novo processo: *La Mamá*. A primeira versão do espetáculo tinham dois artistas circenses, Teffy Rojas e meu amigo José Arenas que hoje é acadêmico do primeiro período de dança na UEA.

No mesmo dia em que apresentei o *La Mamá* em novembro de 2018, também apresentei a performance *Escritos em Vermelho* (2018) que foi pensada na disciplina de interpretação V ministrada pela professora Vanja Poty. O trabalho falava sobre o sistema institucional racista brasileiro que mata a partir da cor. A performance consistia em escrever o nome de vítimas de violência da polícia com meu próprio sangue em um vestido branco. E convidar o público a deixar flores e velas em homenagem aos nomes das vítimas.

Outro trabalho realizado anterior a esse, que foi um exercício proposto pela disciplina, era reperformatar alguém que nos familiarizássemos. Escolhi performar *Bombрил* (2018) de Priscila Rezende, uma artista plástica e performer mineira. Ela faz

uma crítica ao modo que o cabelo e estética negra são lidos socialmente como inferiores por conta do modelo ideal branco que nos foi imposto como consequência da colonização. A performance consistia em lavar objetos de metal com o próprio cabelo, fazendo alusão à marca de esponja de aço Bombril, relacionando com os termos pejorativos associados ao cabelo crespo.

Também passei um tempo me dedicando a uma cena em que chamei de *Negra Café* (2017) que foi experimentado em algumas disciplinas. Ela falava a respeito do estereótipo da mulata e as violências geradas a partir do mesmo. E sobre a expectativa sobre o corpo de mulheres negras desde a infância.

Todos esses experimentos e as vivências que tive nesse percurso, me ajudaram a chegar até aqui. Hoje, além da arte, também tenho consciência da importância do âmbito acadêmico para minha formação e reconhecimento de mim mesma. Reconheço meu privilégio ocupando esse espaço. E dou voz, por meio da minha, a todas as outras meninas negras que ainda não conseguem acessar este espaço.



Imagem 3: Lola no espetáculo La Mamá. Manaus-AM
Fonte: Jean Palladino. Dezembro de 2018

CARTA 1. OS CICLOS DE DESCOBERTAS E RECONSTRUÇÕES: PROCESSO CRIATIVO DA MONTAGEM *PRECISO FALAR*

Eliza,

Dentro de minhas escritas quero apresentar a você os registros das vivências que tive até aqui. Essas memórias que compartilho são fragmentos das experiências dos quatro anos de graduação em teatro na Universidade do Estado do Amazonas UEA-ESAT. E, dentre esses acontecimentos, o meu encontro com você, e a vontade de investigar a partir de minhas histórias e sua influência, a solidão da mulher negra dentro do espetáculo *Preciso Falar*, montagem de finalização do curso. Todos esses rastros dos momentos que percorri, estão dentro de mim, registrados. As memórias que carrego precisam ser compartilhadas. Assim como tudo o que encontrei de você e compartilhei. Como uma espécie de ritual, de comemoração a um novo ciclo, e a todas elas que fazem parte de minha ancestralidade. As histórias que deixaram cicatrizes eu conto como um processo de cura meu e, a todas que vieram trocar comigo. E para as histórias felizes, eu compartilho como um presente, celebro todos os encontros. Para aquelas histórias que ainda estão por vir, eu desejo uma relação de intimidade para dividi-las. Quero compartilhar com você, Eliza, que esse processo teve um começo muito confuso. E no caminho estava sendo dolorido. Hoje eu quero apenas entender estes fluxos. Abandonar um encontro nem sempre é fácil, mas para que eu pudesse me abandonar na experiência, eu precisei deixar ir, fragmentos que em algum momento achei que eram indispensáveis, vontades minhas, Eu queria que tudo aquilo que eu estava descobrindo nos ensaios permanecesse. Mas é óbvio que os ciclos se abrem e se fecham e nascem outros... Mas tudo está em movimento Eliza. Eu consigo enxergar o fluxo corrente de coisas que vão para que outras novas possam chegar e possamos experimentar e ter outros caminhos, outras vozes, e outras questões.

Com carinho, Dani.

O espetáculo *Preciso Falar (2019)* parte de tendências que afloram em meu processo de Montagem Cênica para finalização do curso de Bacharelado em Teatro pela UEA. Dentre elas está a minha afinidade pela linguagem da palhaçaria e meu encantamento por trabalhos cênicos que se debruçam sobre o teatro documental e a performance.

O tema escolhido foi a solidão da mulher negra e, utilizamos de memórias pessoais para construir narrativas. Os primeiros momentos do trabalho são os mais difíceis pelo motivo de não saber por onde começar. Existem infinitos começos e é preciso tomar uma decisão para então dar o pontapé inicial do trabalho. Quando se toma uma decisão se faz uma escolha e, a partir disso são negadas todas as outras infinitas possibilidades.

Dentro dessa temática, tive de acessar lugares dolorosos da minha existência. O preterimento, a não aceitação, lembranças de situações que meninas negras passam em maior ou menor grau na vida. Dentro dessas memórias já superadas, ou em processo de superação e, até mesmo aquelas que hoje em cena me fazem sentir, a solidão sempre está presente. Era preciso resgatar essas memórias e revivê-las como um processo de cura pessoal e do outro, e também um lugar político de denúncia. Daniely PEINADO (2015) coloca a performance art e o que transita entre a ficção e o real nesse sentido de confronto a verdade cotidiana:

Neste sentido, o voltar-se para a memória em um processo cênico, atenta para o corpo como lugar de experiências e que narra histórias de existência, possibilitando transformações ocasionadas segundo Leal (2011) pela resignificação de lembranças, ou porque expressam para si o modo de estar no mundo (DIÉGUEZ, 2008). Isto faz considerar que, cenas que apresentam uma recriação das experiências do existir trazem junto ao posicionamento do performer, um caráter de ritual de passagem, pois o coloca em uma posição de reconstrução de si a partir do confronto com sua verdade cotidiana (GROTOWSKI, 2011. APUD PEINADO, 2015. p. 61)

O início do processo se deu por muitas tentativas de experimentar o que poderia ser melhor. Entre essas tentativas, alguns registros foram sendo decididos

como pistas para o que estávamos procurando. Quando Cecília SALLES (2011) diz que “O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo. Rasurar a possível concretização de seu grande projeto é, assim, rasurar a si mesmo (...)” (p.134) reflito nas construções que foram feitas e depois tiveram de ser desfeitas, e refeitas. O apego à descoberta impede a criação de novas composições a partir da mesma.

O método de crítica de processos criativos de Cecília Almeida SALLES, me conduz a olhar para a criação artística como um lugar processual e de construção e desconstrução constante da obra. Como processo de descoberta da Lola e como processo de criação cênica, parto do que é proposto por ela, inacabamento e pesquisa em movimento.

Outra metodologia que me auxilia a falar na primeira pessoa dentro desse diálogo emancipatório é a pesquisa autoetnográfica. Sylvie FORTIN (2009. p. 82) afirma que “os dados etnográficos fornecem as chaves do mundo representado ou vivido pelo artista.” Diante desse exposto, me coloco como atuante a partir de minhas experiências indutivas, pessoais, ensaios e vivências dentro da montagem *Preciso Falar*. Coloco o meu olhar e vivência pessoal como objeto de pesquisa, não apenas me posicionando como forma de análise, mas com o intuito de exceder esse lugar, tomando-o somente como ponto de partida para colocar minha experiência vivida dentro das estruturas sociais.

Ao me questionar enquanto artista sobre o que é ser negra fazendo teatro e, analisando o meu lugar de fala dentro desse processo, desejo poder contribuir para ecoar a voz das tantas mulheres negras que estão fazendo arte, ocupando espaços acadêmicos com muita luta e tantas outras que ainda não tem acesso a esse lugar e discurso. Cecília SALLES fala que “o artista não é, sob esse ponto de vista um ser isolado, mas alguém afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos.” (p. 45) Portanto, carregar na Lola esse discurso em construção é carregar também essa representatividade de tantas outras mulheres negras que, assim como eu, lutam todos os dias para existir resistindo.

É importante colocar também os afetamentos provocados nas apresentações do solo *Preciso Falar* (2019) no primeiro semestre de 2019, que aconteceram no Centro de Convivência da Cidade Nova Aníbal Beça, no Ateliê 23, no Teatro Gebes

Medeiros e um ensaio aberto na Universidade do Estado do Amazonas UEA-ESAT. Todos situados na cidade de Manaus.

Dentre eles, um em especial: A apresentação no Centro de Convivência Aníbal Beça. Onde os olhares de diversas idades buscavam me acompanhar atentamente, gerando um diálogo vivo e uma identificação automática. Eles respondiam tudo aquilo que estava sendo colocado em questão. Foi sendo gerado em mim uma sensação de atravessamento e total presença naquele lugar. A presença deles gerou uma experiência em mim e acredito que neles também.

1.1 CONSTRUÇÕES DE NARRATIVAS A PARTIR DOS PROCESSOS DOCUMENTAIS



Imagem 4: Preciso Falar no Centro de Convivência Aníbal Beça. Manaus- AM.
Fonte: Eduardo Gomes, 2019.

O processo de construção de dramaturgias vai se estabelecendo quando busco retornar as histórias que me afetam durante meu percurso de vida e, que são responsáveis pelo questionamento e problematização que venho fazendo nesses

quatro anos de graduação acerca dos debates raciais propostos por meus trabalhos artísticos. São histórias estas que engendram o lugar de fala no qual estou inserida.

Será abordado o que estamos utilizando para a construção da dramaturgia por meio de registros de escrita de cartas não formais. Registrar esses momentos de vida que marcaram de alguma forma: uma dor, uma incompreensão, algum momento que tenha sido difícil ser superado. Revisitá-lo e começar a percebê-lo dentro de outra ótica, e transgredir esse lugar para a visão da própria palhaça sobre o tema.

Esses momentos foram escritos manualmente em forma de cartas, dentro da proposta performativa do próprio espetáculo. Inserindo detalhes das histórias se debruçando sobre o teatro documental. A forma que essas idéias foram sendo organizadas ao longo do processo, as ligações de uma história para outra, foram acontecendo de forma orgânica e, não necessariamente obedecem uma ordem cronológica real. Infelizmente, fui assaltada voltando para a casa, perdendo desta forma, a minha bolsa e as cartas que deram origem a dramaturgia do espetáculo.

Para tanto, utilizo os caminhos dramaturgicos percorridos de Ana Cristina Valente BORGES, Karla Abranches CORDEIRO (2017) que falam a respeito da palhaçaria feminina e a ausência de referências femininas tanto na cena teatral quanto nas construções dramaturgicas. Elas abordam, por meio deste artigo, as investigações feitas por Karla Cordeiro para a criação de dramaturgias baseando-se nas vivências de cada palhaça. Esse caminho foi tomado no processo *Preciso Falar*, logo após ler este artigo, pensando na falta de materiais dramaturgicos para palhaças.

Para abordar os caminhos do teatro documental, serão utilizados os caminhos de observação das fotografias da infância (Imagens 5,6,7. p.16) para encontrar características da palhaça. Esse modo de investigação é proposto por Karla CORDEIRO e visa buscar, nas poses espontâneas feitas pela criança, possíveis traços da palhaça, já presentes na sua infância.

O trabalho de pesquisa do teatro documental segundo VIEIRA (2013) busca pensar nas vivências de grupos que historicamente foram prejudicados ou as minorias sociais. Essas histórias são coletadas a partir de registros de determinada

realidade para a construção cênica. Essa linguagem tem como matriz artística partir de experiências de pessoas que raramente são ouvidas, tornando-a uma linguagem extremamente política.

Portanto, é pertinente entender e dissertar acerca das características do teatro documental no contexto do espetáculo *Preciso Falar* e como ele se estabelece dentro deste processo de criação. Daniely PEINADO (2015) utiliza esta linguagem na construção do espetáculo *Malu*, que é o objeto de pesquisa de sua dissertação. Nesse trabalho, ela comenta sobre as possibilidades que o teatro documental dá em criar um elo de verdade entre ator e público, algo que eu procuro buscar no trabalho *Preciso Falar*, que também é objeto de pesquisa nesse artigo:

Assim, é proposta do teatro documental apresentar o ator dividindo com o espectador um pacto de verdade da representação. Deste modo, desde o início da obra são apresentadas evidências de que esta se baseia em uma situação real, pensa uma questão de seu tempo, e estabelece um sentido comum no encontro com o fruidor. (p.32)

Nas últimas quatro apresentações utilizamos as fotografias de minha infância para estabelecer vestígios da realidade na montagem. Estamos investigando como utilizar essas fotografias em cena. Apesar de ser um processo que se debruça sobre o teatro documental, existe um incômodo de inserir esses registros de uma maneira que não dialogasse com tudo o que já estamos propondo enquanto montagem.

Portanto, é importante me debruçar sobre este trabalho, pois acredito que os caminhos percorridos por ela são semelhantes aos meus, tanto a linguagem do teatro documentário em que ela utiliza, propondo essa relação de verdade dentro da representação, quanto utilizar a linguagem performática que segundo Daniely PEINADO(2015)

(...) pensa de outra maneira a presença do artista, desvinculando-a da noção de personagem (GOLDBERG, 2010). Esta forma de arte estimula a reinvenção do teatro, contestando suas convenções e abrindo-o para o mundo, por meio de incertezas e questionamentos sobre o mesmo. (p.35)

Dado o exposto, tendo como pontos de encontro algumas tendências artísticas, este trabalho tem relevância para que eu possa entender por outra

vivência, a minha. E assim poder analisar os lugares que estou percorrendo para que conscientemente eu possa aprimorá-los. Ela também reforça o uso de materiais de registros para o processo:

Assim, no processo criativo de teatro documental, os documentos podem ser fotos, gravações em áudio e vídeo, documentação escrita de instituições oficiais, textos escritos por fontes não oficiais, depoimentos, ou mesmo objetos que fizeram parte da existência documentada. (PEINADO, 2015, p.33)

As cartas não formais, escritas por mim rememorando minhas experiências, foram um dos suportes que utilizei no início do processo buscando materiais para a construção dramatúrgica. Além da memória e da escrita, foram utilizadas também fotografias em cena, para buscar uma construção cômica honesta e também para dialogar ficção e realidade em cena. Outra característica a ser colocada aqui, diz respeito à escolha de territórios riscados com giz no chão negro, demarcando essas histórias:

Neste sentido, o corpo como suporte de experiências é fonte e meio da concretização de processos cênicos, nos quais a presença do performer é potencializada pela memória, criando territórios poéticos. As lembranças atuam sobre o corpo provocando sensações que revelam as marcas dos afetos (LOPES, 2009 APUD PEINADO, 2015, p. 36)

Esses territórios sensíveis, são vividos algumas vezes em tom de sátira por alguns personagens no qual cumpro a figura de palhaça carrasca, papel que cumpro muito bem, modestia à parte (bem até demais) virando o jogo do que está pré estabelecido. Eles rememoram algumas dores, mas também são uma espécie de vingança cômica dessas situações, por meio da sátira e da caricatura.

Mas são também, territórios que carregam tudo o que eu sou hoje, e o que eu amanhã, virei a ser. Ele diz de onde vim e quem eu sou. Longe do estereótipo da mulher negra forte, na verdade eu sou uma menina de 25 anos que ainda não sabe muita coisa da vida. Talvez a Lola venha para me ensinar.



Imagem 5,6 e 7: As flores da minha infância. Registros de arquivos pessoais para resgate de memórias e construção dramática.
Fonte: Arquivo pessoal. Manaus, 1994 a 1997.

CARTA 2: SOBRE AS LINHAS QUE CRUZAM A LOLA E O FEMINISMO NEGRO.

Oi, dona Eliza!

Apesar de não ter te conhecido pessoalmente, agradeço por ter percorrido esse caminho de aprendizado comigo, pois sua história muito me inspira. Sem saber, você me faz rever muitas questões que não compreendia, e me ensina muito neste percurso. Apesar de todos os estereótipos que nos cercam, sempre me senti muito menina, e nada forte. O que eu pretendo por meio dessas várias escritas que permeiam as vivências que tivemos juntas, é de continuar amadurecendo e me fortalecendo, aprendendo e compartilhando esses aprendizados. Fico pensando em tudo o que a senhora passou lá na década de 1940, no circo Guarany. A realidade é que você só podia existir assumindo uma figura masculina. Palhaças mulheres eram impensáveis naquela época. Foi por meio da Xamego que a Lola pode hoje ir e vir, mesmo com pouca voz. A voz é pouca mas já existe. No seu tempo, Xamego, o grito era mudo. Eu imagino que foi difícil, Maria Eliza... tocar um circo, assumir uma profissão que era dada somente aos homens, criar filhos pequenos. Perder rebentos. Cantar sem poder cantar. Mas apesar de tudo, você venceu o machismo e racismo ocupando seu lugar no mundo. Eu te admiro. Por ser mulher, negra e ter ocupado lugares de resistência para que eu pudesse estar aqui. Você alcançou lugares importantes e inimagináveis a nós, mulheres negras na década de 1940. Espero que fique comigo para entender melhor sobre tudo isso que está pulsando nessas escritas.

Com carinho, Dani.

Nesta seção serão abordadas questões que permeiam o gênero feminino e a identidade negra, o contexto social e suas especificidades; o lugar que a mulher negra ocupa atualmente no âmbito acadêmico, como ela é lida pela sociedade, os estereótipos que nos acompanham desde a infância, correlacionando com experiências pessoais. Será apresentado o movimento do feminismo negro a partir da vivência de uma mulher negra. Apesar dos pontos de encontro, existem subjetividades em questões que somente uma vertente do feminismo não daria conta de suprir. Será proposto pensar nele como lugar de fortalecimento político e como ele é necessário para a construção de uma sociedade antirracista e antissexista combatendo as problemáticas que envolvem a mulher negra.

A partir desse recorte, é proposto analisar a palhaçaria feminina e suas multiplicidades, abordando como eu, mulher negra, artista e palhaça vi a necessidade de me desconstruir tendo como referência o feminino. Esse feminino citado aqui é para além do imposto pelo patriarcado que aprendemos a vida toda: os estereótipos. Salientando que, esse lugar da palhaçaria feminina é novo e, só veio a ser admitido segundo Alice CASTRO (2005) em meados de 1960, e estamos descobrindo juntas.

FANON (2008) e MBEMBE (2014) seriam o cerne desta discussão sobre identidades. Pensar nas construções identitárias coletivas e individuais que só se estabelecem com a relação que eu tenho com o outro e, dentro desse contexto Brasileiro racista um outro branco, que ao longo da história foi humanizado e supervalorizado. O “eu” dentro desse contexto é construído de forma negativa quando esse indivíduo em específico é negro, e ao longo de sua formação recebeu informações negativas sobre seus traços e sua pele porque dentro da história esses traços foram tidos como inferiores.

O feminismo negro segundo Djamila RIBEIRO (2018) começa a tomar força no Brasil em 1980, quando se estabelece o III Encontro Feminista Latino-Americano que ocorreu em Bertioga no ano de 1985, com o objetivo de mulheres negras terem visibilidade política dentro do feminismo. Como consequência positiva houveram os primeiros coletivos de mulheres negras.

O feminismo negro nasce a partir da percepção de que o movimento feminista acabava se tornando excludente, pelo fato de que o mesmo lutava por

especificidades de mulheres não negras de classe média. Não levando em consideração as necessidades de mulheres negras. Djamila RIBEIRO (2018, p. 52) faz uma comparação que explica bem essa problemática . “ (...) mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para ser consideradas pessoas.”

É importante dizer que o feminismo negro se faz necessário, porque ao longo da história houve a necessidade de mulheres negras pensarem este recorte, pela diferença de vivências e necessidades das mesmas, colocando assim a questão das pluralidades de ser mulher. Djamila RIBEIRO (2018) fala que “(...) é necessário entender de uma vez por todas que existem várias mulheres contidas nesse ser mulher e romper com a tentação da universalidade, que só exclui.” (p.53)

Segundo Djamila, essa universalidade diz respeito à tentar colocar o ser mulher dentro de um bloco geral, e pressupor que não haverá subjetividades e especificidades para cada uma, a partir de questões étnicas, de classe social, vivências específicas, orientação sexual e afins. Portanto, pensar na construção da palhaça se encaminha para um lugar de desconstrução da idéia estereotipada do que é ser mulher.

Outro ponto a ser analisado neste território, é o da mulher inserida dentro do contexto da palhaçaria, que por muito tempo foi dominado por homens. Hoje, as mulheres conquistam esse lugar de forma resistente, mas o resultado dessa figura masculina ditando regras, fez com que eu, ainda hoje, me sinta desajustada e em busca de um lugar mais honesto e de questionamentos da minha própria palhaça.

Maria Eliza Alves dos Reis, a palhaça Xamego que, inclusive, até o que se tem de registro é a primeira palhaça negra do Brasil. O meu encontro com Maria Eliza, a palhaça Xamego, se estabeleceu quando parti para uma busca por referências de mulheres negras palhaças, na minha pesquisa de iniciação científica. Acabo encontrando por acaso o blog de Mariana Gabriel, neta de Maria Eliza, que transcreve algumas entrevistas que foram utilizadas para o documentário *Minha Vó Era Palhaço (2016)* dirigido por Mariana Gabriel e Ana Minehira. Comecei a pesquisar sobre Maria Eliza e sua palhaça, Xamego.

Xamego foi a palhaça do circo Guarany da década de 1940, quem dava vida a Xamego era Maria Eliza Alves dos Reis. Uma mulher negra que para conquistar seu

espaço no circo que era de seu pai, João Alves, se vestia de palhaço homem, e tinha suas cenas no picadeiro, após provar para ele que podia fazer rir. Utilizava uma roupa masculina, soltava os cabelos e colocava um chapéu bem pequeno no topo da cabeça.

Eliza traz uma presença muito forte na montagem *Preciso Falar*. Apesar do trabalho abordar vivências pessoais, ele diz muito sobre a minha admiração por Xamego e também sobre o que ela não podia dizer na década de 1940 e o que ela disse, mas foi apagado. É importante analisar a dificuldade de acessar essas falas de Eliza. Elas foram silenciadas, assim como grande parte das memórias de pessoas negras que fizeram parte de nossa história.



Imagem 8: Maria Eliza, a palhaça Xamego.
Fonte: Blog Xamego.

O que guardo comigo, são fragmentos de informações de Eliza, que me inspiram em todo o percurso desse trabalho, e que preservo na memória com muito carinho, como tudo o que é precioso. Esses fragmentos, acabam tecendo juntos às minhas histórias a presença forte de Eliza, e o que ela representa para a palhaçaria feminina. Refletindo o seu processo de construção de uma palhaça, em um período histórico em que esse termo ainda não era admitido e nem pensado.

Palhaças sempre foram poucas. Algumas, como a filha do João Alves, trabalhavam escondidas atrás da maquiagem, outras eram relegadas a um papel secundário e atendiam pelo delicado e nada cômico nome de clowntettes. Mas esse não era um “privilégio” das palhaças; era um problema enfrentado por todas as mulheres. (CASTRO, 2005, p.220)

Era comum mulheres executarem o papel de assistentes ou ajudantes dos palhaços. Maria Eliza era a palhaça que fazia as tiradas cômicas e quem fazia escada era seu marido. A influência principal de Maria Eliza nesse trabalho é o fato dela não pedir permissão para ocupar espaços que eram dominados por homens.

Diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero. Dirce Militello conta, no seu delicioso livro *Terceiro Sinal*, que uma filha de João Alves do Circo Guarani substituiu o irmão que estava adoentado e acabou virando o palhaço do circo. Era um segredo guardado a sete chaves, pois as moças do público apaixonava-se pelo palhaço e não podiam saber que por baixo da maquiagem e da peruca estava uma mulher. Dirce mantém o segredo e não conta o nome da palhaça, mas fala do seu espanto ao ver o palhaço, com uma criança nos braços, abrir a blusa e começar a amamentar. (CASTRO, 2005, p. 220)

Alice CASTRO (2005) cita brevemente Maria Eliza caracterizada de Xamego, amamentando um de seus filhos, a sua identidade feminina escondida por trás de sua figura cômica, era revelada em um gesto materno atrás das coxias. Outra fonte que irei me debruçar, embora seja bem pequena, é na dissertação de Sarah SANTOS (2014) que aborda a palhaçaria feminina na história e cita brevemente a Xamego.

Portanto, o que proponho aqui é levantar alguns lugares de reflexão. A primeira delas é que Maria Eliza com sua palhaça Xamego estava em atividade no circo Guarani em 1940. Parto de que é interessante pensar que antes do documentário *Minha avó era palhaço* dirigido e produzido pela sua neta, Mariana, os dados sobre Eliza eram poucos e não caracterizavam ela dentro de sua importância histórica. Vale pensar também da dificuldade histórica em reconhecer Eliza e tantas outras figuras negras como tal.

2.1 CONSTRUÇÃO DA PALHAÇA A PARTIR DAS ESPECIFICIDADES DA MULHER NEGRA

Meu primeiro processo exterior de emancipação de um padrão pré estabelecido socialmente a mim, foi quando decidi cortar a parte alisada do meu cabelo. O motivo era um não contentamento com a aparência por já estar inserida em um processo de questionamentos e, conseqüentemente, não querer mais estar presa ao compromisso de ter que retocar a raiz do cabelo sempre que o mesmo estava crescendo. Além de não mais achar aquela estética atraente, o cabelo quebrava muito devido às químicas e não tinha nenhum volume.

Eu não me reconhecia, e tinha um incômodo que hoje julgo para além da estética. Mas ainda era muito difícil pensar em um cabelo crespo e curto para alguém que passou toda a adolescência fazendo procedimentos para alisar. Demorei alguns meses e finalmente fui ao salão. Nilma Lino GOMES (2002) discute acerca do cabelo e da estética negra e como estes ainda são vistos como inferiores:

O cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como “ruim” e do branco como “bom” expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo. (p.3)

Hoje os movimentos para estimular o cabelo natural estão cada vez mais fortes. Acredito que aceitar o cabelo crespo é um ato político de resgatar heranças ancestrais que o racismo institucional foi apagando com o tempo. É pensar o cabelo nesse lugar de empoderamento e afirmação da identidade negra. Não é somente a estética, mas todo o contexto cultural que está presente na construção do nosso olhar sobre nós mesmas. Nilma Lino GOMES (2002) fala que :

(...) a identidade, para se constituir como realidade, pressupõe uma interação. A idéia que um indivíduo faz de si mesmo, de seu “eu”, é intermediada pelo reconhecimento obtido dos outros em decorrência de sua ação. Nenhuma identidade é construída no isolamento. Ao contrário, é

negociada durante a vida toda por meio do diálogo, parcialmente exterior, parcialmente interior, com os outros. (p.3)

Se, segundo Nilma Lino GOMES (2002) as construções de identidades individuais só se estabelecem em relação ao coletivo, e esse coletivo carrega historicamente a negação e desumanização do indivíduo e de características da cultura afro, quais são essas identidades que estão sendo construídas?

Para pensar nas descobertas de novas identidades, e a concepção positiva de traços negros é preciso perceber as pluralidades de ser negra, para então pensar em como a descoberta ou redescoberta das minhas características de atriz e ressaltá-las projetando-as para minha palhaça. Portanto, é pertinente pensar que, a criação da palhaça se dá no(s) feminino(s) e essas vivências, apesar de terem pontos de encontro entre as mulheres palhaças, também tem pontos distantes que para cada mulher será diferente. Nilma Lino GOMES (2002) disserta ainda sobre isso: “Para o negro e a negra o cabelo crespo carrega significados culturais, políticos e sociais importantes e específicos que os classificam e os localizam dentro de um grupo étnico/racial.” (p.7)

Entender que a não aceitação do meu cabelo e que os olhares negativos sobre ele faziam parte de um sistema racista, foram um dos motivos para aceitá-lo como tal e, a partir disso aceitar também todas as histórias e problemáticas que minha pele e meus traços carregam.

O cabelo foi a minha porta de entrada para aceitação e processo de empoderamento. Por meio do cabelo foi despertado em mim um desejo de entender e pesquisar minha história. Paralelo a isso vem as pesquisas sobre palhaçaria feminina, que também estão atreladas à minha ingresso na Universidade.

Assim como a democracia racial encobre os conflitos raciais, o estilo de cabelo, o tipo de penteado, de manipulação e o sentido a eles atribuídos pelo sujeito que os adota podem ser usados para camuflar o pertencimento étnico/racial, na tentativa de encobrir dilemas referentes ao processo de construção da identidade negra. Mas tal comportamento pode também representar um processo de reconhecimento das raízes africanas assim como de reação, resistência e denúncia contra o racismo. (GOMES, 2002, p.8)

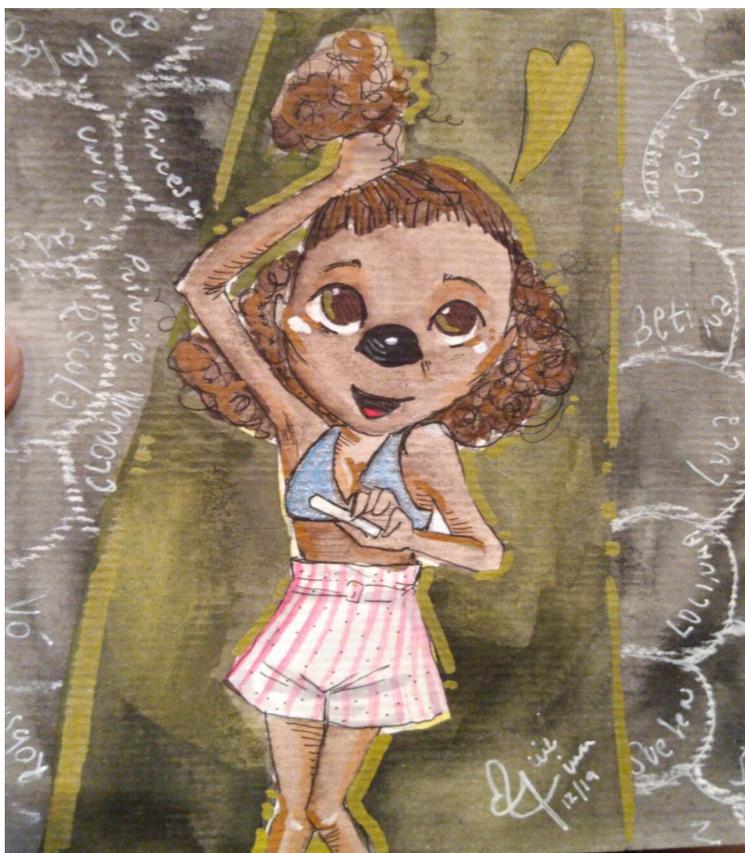


Imagem 9: Lolinha sob o olhar de Eric Lima.
Fonte: Arquivo pessoal, novembro de 2019.

Portanto, pensar no cabelo da mulher negra e investigá-lo como símbolo de resistência e lugar de pesquisa da palhaça, reverbera em um processo identitário que nos foi negado. O lugar de fala que ocupo é de uma mulher negra de pele clara e cabelos cacheados descendente de indígenas. Aprendi nesse processo de reconhecimento a usar cremes de cabelos para cuidar do meu cabelo. Esse tipo de informação era raro ou ausente na minha infância. O que resultou em vários apelidos e traumas sobre o meu cabelo, que hoje, exerce um lugar um pouco mais privilegiado por conta desses cremes e por não ser um cabelo crespo.

Uma referência de palhaça que desenvolve um número no *Cabaré Das Rachas de Brasília*, é Ana Luiza Bellacosta, com sua palhaça Madame Froda. Ela tem os cabelos colocados em um coque alto e utiliza um turbante. Faz algumas tiradas cômicas em que denuncia a apropriação cultural.



Imagem 10: Froda e Lola no Cabaré das Rachas em Manaus.
Fonte: Arquivo pessoal, julho de 2019.

O ridículo e a caricatura de si, dentro de um contexto no qual historicamente já somos ridicularizadas, tidas como inferiores, passa a não ser interessante e desnecessário. O outro lugar, o desconhecido, aquilo que ainda estou descobrindo enquanto artista me leva para uma construção visual de realçar alguns traços para que algumas expressões fiquem mais evidentes. O que não configura em cair na idéia de ridículo.

Alice Viveiros de CASTRO (2005) descreve brevemente em seu livro a respeito de mulheres desenvolvendo suas figuras cômicas partindo do que se tem de referências do masculino. Considerando o longo período histórico em que mulheres foram silenciadas. Na linguagem da palhaçaria esse processo de negação feminina acaba trazendo a mulher para um lugar de confusão de si e as potencialidades como ela mesma aborda:

Muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino. Coisa muito normal e facilmente explicada num mundo ainda tão dominado pelos homens e onde as referências masculinas são tão abundantes e fortes. Há que se considerar ainda que a Mulher – ser com uma identidade própria e completa – é uma novidade, coisa que só começou a ser admitida em meados dos anos 60 do século que passou. No Brasil, o código civil de 1943 considerava a mulher parcialmente incapaz, assim como os índios e os loucos. Ao buscar sua persona cômica é grande a chance de uma mulher ver surgir forte um ser masculino e o fato de aceitá-lo e desenvolvê-lo é uma decisão pessoal, íntima e para a qual não cabe crítica nem tentativa de interpretação ou julgamento. (p.222)

Partindo desse diálogo, pensar na mulher inserida na linguagem da palhaçaria, além de ser um processo cheio de multiplicidades e riquezas, também é um caminho desconhecido, passível de descobertas e mudanças. Se por muito tempo dentro da palhaçaria nós, mulheres, tivemos apenas representatividade masculina e, o que entendemos como feminino se deu justamente por este mesmo patriarcado, ao adentrar na descoberta dessa figura cômica, podemos caminhar para o que já está pré estabelecido em nós historicamente.

A sexualidade da minha palhaça, Lola, está aflorada dentro deste contexto. A minha educação religiosa, se deu em sua base, dentro do cristianismo e catolicismo. Nesse processo, eu carrego até hoje alguns incômodos oriundos da religiosidade. Um deles, por exemplo é a dificuldade que tenho de me relacionar e expor o meu corpo. No meu processo de pesquisa, a Lola está em um lugar diferente do meu. Apesar de seu figurino carregar atualmente, características de cores e texturas que vieram da minha personalidade, a exposição do corpo é algo muito presente, mesmo a Lola sendo muito pouco sensual nas suas transições de estado. Alice Viveiros de CASTRO (2005) ainda descreve este processo:

Falar da sexualidade do palhaço é assunto complexo. Alguns palhaços são claramente masculinos; outros, no entanto, são tão líricos e inocentes que deixam longe essas questões de gênero e sexo, que parecem não ter qualquer importância na construção da persona-palhaço. É claro que isso é um engodo. O fato de o artista criador ser um homem ou uma mulher muda o personagem - mesmo que isso não seja percebido no primeiro momento, nem no segundo. (p.222)

Alice Viveiros de CASTRO (2005) relata que as diferenças de gênero podem reverberar na figura cômica. É necessário colocar aqui que perceber as diferenças e, assimilar a performatividade do feminino, evidencia a estrutura machista na qual

estamos inseridas, porém, não acredito que esta discussão tenha o intuito de criticar ou acusar esses caminhos, como cita Castro, mas de refletir sobre esses lugares.

2.2 HUMOR COMO MECANISMO QUE QUESTIONA RELAÇÕES DE PODER



Imagem 11: Apresentação do espetáculo *Preciso Falar* na Mostra Por Elas do Ateliê 23
Fonte: Larissa Martins. Manaus, novembro de 2019

A proposta dessa seção é contextualizar brevemente como a comicidade da palhaça Lola no processo de criação do Espetáculo *Preciso Falar* se debruça para questionar ou criticar as relações de poder impostas na sociedade. Entendendo o lugar que eu ocupo hoje, e como a Lola reage a certa opressões, dentro da própria lógica dela. Ao assistir uma entrevista de Mariana Gabriel, neta de Maria Eliza no programa *Metrópolis* (2016) ela fala que “ A graça é consequência do que se constrói na relação.” Essa relação que investigamos dentro do processo, e que obtemos respostas nas apresentações do espetáculo, diziam muito sobre identificações do público com a própria palhaça.

O meu processo de construção cênica a partir das vivências de opressão da mulher negra foi o cerne da investigação, para entender como é concebida algumas

tiradas cômicas, que acabam provocando o riso porque fui, junto a minha palhaça, adentrando lugares que já eram familiares.

Caminhos que traçamos neste trabalho acabaram levando a Lola a sátira e a caricatura, citados no documentário *O Riso dos Outros* dirigido por Pedro Arantes (2012) de alguns episódios racistas vividos por mim. buscando entender como funciona o mecanismo de piadas que configuram o esquema de continuar propagando idéias preconceituosas por meio do riso. E como eu poderia utilizar de alguns recursos de humor e sátira para denunciar essas estruturas racistas que são reforçadas.

O que foi proposto dentro desse trabalho, era utilizar desses recursos para questionar e evidenciar os contrastes sociais, como por exemplo, a cena da recreação de festas, em que a Lola conta, como eram as vivências e desigualdades de uma festa. Os padrões estéticos que são exigidos para ser uma princesa ou príncipe. O incômodo e o sentimento de inferioridade da palhaça recreadora com convidados ou contratantes de outra realidade financeira por exemplo.

Uma das falas deste mesmo documentário é que o humor que utiliza desses estereótipos, caricaturas e preconceitos para fazer piada, é o humor mais baixo, a primeira fase do humor. Portanto, o humor mais fácil de ser realizado. É a piada que ataca grupos de minorias sociais. O que busco como palhaça atriz, e indivíduo na sociedade, e que por toda adolescência consumiu esse tipo de humor, é trabalhar outros estágios de humor. Para isso é preciso pensar na ética do fazer rir, analisar como, a partir desses questionamentos, eu faço sátira e critico quem está no poder.

Alice Viveiros de CASTRO (2005) fala brevemente da ética do riso e de como a comicidade precisa ser pensada de forma mais sensível e consciente. RIBEIRO (2018) aborda sobre esse humor que resgata preconceitos e estereótipos para fazer rir: “O que se vê é um humor rasteiro, legitimador de discursos e práticas opressoras, que tenta se esconder por trás do riso.” (p. 29) Portanto, o riso por si só é uma arma poderosa, que pode, tanto perpetuar violências e preconceitos da sociedade, como denunciar e ridicularizar esses preconceitos e, quem está no poder fazendo manutenção dos mesmos.

Na linguagem da palhaçaria existe a idéia de uma figura transgressora que está fora do que seria dito convencional, segundo Alice Viveiros de CASTRO

(2005). Alguns até diriam que para o humor, ou para a palhaça, não há regras. Mas penso que para além do fazer rir por rir, existe um lugar mais potente e político que é fazer rir para questionar sistemas de poder e os problemas da sociedade.

Riso ou escárnio? Piadas racistas, sexistas, fascistas... existem aos montes e o contraponto para elas não é a elaboração de um manual de boas maneiras ou um livreto sobre o que é e o que não é politicamente correto. O contraponto para o deboche repressor e constrangedor é a sensibilidade e a consciência do cômico, daquele que pretende provocar o riso alheio. (p. 257)

Para o humor e para a linguagem da palhaça, a idéia de transgressor é potencializada quando se utiliza da sátira e do cômico, não para reforçar machismo, racismo, homofobia e afins, com seus discursos aparentemente inocentes, mas que reforçam os preconceitos, mas para denunciar o lugar de privilégios das estruturas dominantes, a qual nos adoce há muito tempo.

O espetáculo *Preciso Falar* utiliza o humor verborrágico da palhaça Lola para confrontar esses sistemas. O trabalho assume-se desde o início com a oralidade e a contação de histórias muito fortes dentro do processo de criação artística. O interessante é que, por mais que as histórias partam da minha vivência pessoal, muitas mulheres, após o espetáculo falam a respeito de se sentirem representadas. Porque, além do racismo, um outro lugar muito forte do espetáculo são as pressões estéticas e demais opressões.

Lidar com a escolha de um espetáculo político, é ter consciência do quanto as minhas referências de humor na infância e adolescência foram concebidas de forma negativa por consumir *Stand Up Comedys*, como um meio de entretenimento junto ao meu irmão. E buscar um entendimento de que eu posso errar no meio desse percurso. Mas localizando esse erro, entendo que é consequência de uma sociedade machista, mas que eu preciso ir entendendo essas estruturas para negá-las, desconstruir e reconstruir.



Imagem 12: Lola na cena em que abordo sobre minhas vivências na igreja.
 Fonte: arquivo pessoal, Manaus, Junho de 2019

CARTA III: PARA ONDE IR AGORA? TEATROS DO REAL COMO INVESTIGAÇÃO POÉTICA E BREVES DIÁLOGOS SOBRE PLURALIDADES

Oi, dona Eliza!

Quero compartilhar com você a felicidade que sinto em estar perto de fechar um ciclo e de você fazer parte dele. Nesta carta, eu falo um pouco sobre a descoberta do nariz preto da Lola e porque ele é tão importante para mim, mesmo sendo algo tão simples. Ele fala quem eu sou e o que quero ser como artista e palhaça. Conto também como foi a nossa descoberta com uma nova presença palhacesca no espetáculo : A Lolinha. Confesso que ainda estou digerindo lentamente essa nova informação, porém a acolhi com muita felicidade. Continuo, nesta carta, falando sobre os territórios e insiro novas informações; as pontes que aparecem somente em alguns dos territórios e novos

lugares, novas histórias. Tão novas que ainda estou vivendo e aprendendo com elas. As formas desses territórios estão sendo investigadas em cada ensaio e apresentação. Trazendo ainda com mais força a ideia de obra inacabada, que se destrói e reconstrói. Trago agora um novo diálogo, que é o teatro do real no espetáculo Preciso Falar, e como ele se estabelece. Ainda, como eu consigo lidar com a cena sendo confrontada em todos os espaços como a minha realidade que, é a realidade de muitas. O mapa dos personagens que faço em cena, dão uma situada em meio a tantas informações e também compartilho com você uma fotografia de conversa em volta desses territórios. Espero que goste, afinal, você me ajudou a construí-lo. Obrigada por isso.

Com carinho, Dani.

Ao me inserir em um processo que me permite a improvisação e não ficar presa a uma dramaturgia fixa, entre a presença estressada da Lola narrando essas histórias e operando mais alguns personagens, existe também um serzinho miúdo que quer abraçar o mundo. Fomos percebendo no processo que uma energia em especial ganhava espaço e conduzia a Lola em alguns lugares. O seu nome é Lolinha. Uma das primeiras figuras que aparecem.



Imagem 13: Lolinha brincando na janela.
Fonte: Larissa Martins, novembro de 2019

A Lolinha seja talvez o desdobramento mais honesto da própria Lola no espetáculo. Alguém que dá o suporte emocional que nasce da necessidade de sobreviver a essas violências e continuar. O lado mais ingênuo e genuíno que permeia entre Lola e eu. Dentro dos ensaios, improvisava as aparições da Lolinha mais do que outros personagens. Sentia-me mais honesta, sem máscaras. Em contraponto, reflito agora, a partir de provocações feitas por Taciano Soares, se a Lola não seria uma porta de entrada necessária para que Lolinha viesse a existir.

O processo de optar usar um nariz preto se dá pela busca de descoberta de uma nova identidade. O incômodo da cor vermelha nasce nas minhas primeiras investigações sobre a palhaçaria onde percebo o nariz vermelho como uma condição sem sentido em relação ao meu eu, e a construção desse ser que parte de mim; a minha palhaça Lola:

Essa posição que fui tomando conscientemente evidencia traços negros que vão se padronizando e embranquecendo. Se eu pegar sol não vou ficar “vermelhinha” e, tampouco “corada”. Portanto, não há razão pela qual um nariz vermelho faça parte da minha palhaça. (LIMA, 2018, p.7)

O nariz vermelho é uma problematização às referências que sempre tivemos do clown europeu, e que já não cabe mais, pelo menos na construção da Lola. Essa busca por uma nova identidade cômica me ajuda a revisitar questões da minha palhaça que são mais políticas, mas também investigar quem eu sou e o que mais posso ser, pensando na questão do apagamento de uma cultura em contraposição ao enaltecimento do colonizador e suas características.

Pensando ainda em que identidade, nós, pessoas negras fomos subjugadas, trago o diálogo de Mbembe (2014) que aborda sobre as as questões identitárias ao nosso respeito e as suas consequências na nossa própria construção como indivíduos e como esse diálogo atravessa diretamente a minha pesquisa de descoberta da(s) minha(s) palhaça(s):

(...) o sujeito, estranho a si mesmo, foi relegado para uma identidade alienada e quase inerte. Assim, em vez de ser-ele-mesmo como seria suposto viver, cresceu numa alteridade na qual o eu deixou de se reconhecer (p.139)

A nossa construção individual que parte do reconhecimento coletivo se torna frágil, ao ponto em que absorvemos todas formas de referências de culturas dominantes. Grada KILOMBA (1968, p.38) nos atenta que “ (...) não é com o sujeito negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser”. A dificuldade de acessar os recortes da minha realidade se dá pelas referências brancas que pré determinam o nosso lugar. Esse diálogo no qual proponho agora, não é a tentativa de uma verdade absoluta, tampouco acredito que esses questionamentos sejam uma forma universal de pensar a palhaça negra, apenas busco redescobrir um caminho mais honesto para minha(s) palhaça(s) por meio da minha identidade.



Figura 14: Ensaios, descoberta de novos territórios.
Fonte: Arquivo Pessoal. Outubro, 2019

Algumas situações racistas que me atravessaram nesse período são inseridas em nova camada do espetáculo: a universidade. Outro símbolo que empiricamente repetido entre os territórios são as pontes que ligam um lugar ao outro. Através desses pequenos caminhos a serem percorridos existe uma dificuldade em ocupar esses locais.

Algo que está em constante desconstrução no espetáculo e experimentação são os formatos dos territórios. Chamo aqui de “territórios” os espaços desenhados de giz no chão que pertence a um personagem ou situação. (figura 11 e 13, p.39) Nos primeiros ensaios, os lugares eram postos no chão com formas mais desconexas do círculo; uns maiores e outros menores. Depois experimentamos a forma circular com tamanhos um pouco mais padronizados, pela necessidade de simplificá-los em cena. Porém, existia um questionamento poético de que o tamanho desses espaços não conseguiam suprir a subjetividade de cada experiência. Por agora, esses locais são desenhados a partir do grau de afetamento que as histórias me provocam como palhaça-performer.

Novos lugares surgem. A descoberta dessas lacunas que foram importantes no meu processo de amadurecimento também acontecem onde o racismo institucional acaba dificultando o acesso a pessoas negras. Uma das falas da Lola dentro do espaço universitário, é questionar o quão “não universal” o mesmo pode ser. Levando em consideração todas as dificuldades que pessoas negras têm em acessar esse lugar.

O incômodo a essa nova camada me acompanha e, reflito os motivos pelos quais isso acontece. Dentre eles me vem a justificativa da densidade de informações interligadas em uma camada cênica que acaba de nascer. Por outro lado existe a questão de eu, Daniely, estar vivendo esse momento agora e, lidar com o processo de sair de mim e analisar a informação com um olhar mais “distante” acaba se tornando desagradável.

Sobre o desconforto e, pensando como o teatro e o real atravessam esse trabalho, é que sei que a partir de mim, consigo falar de histórias que são plurais, e de muitas. Consigo me recordar perfeitamente de estar no início do projeto e não saber ao certo por onde dar início. Começo a pesquisar histórias de mulheres negras atravessadas pelo racismo e todos os lugares sensíveis da minha história começam a vir à tona em minhas memórias.

A única coisa que eu conseguia pensar era na coincidência de todas as situações desagradáveis que aconteciam comigo. Taciano SOARES (2017) diretor e também gestor do Ateliê 23, investiga em seus seus trabalhos os teatros do real

como linguagem artística. Ele também entende, assim como eu, que o percurso entre falar do eu está ligado diretamente a falar do outro:

Tudo o que fiz desde que entrei no curso técnico de teatro me fez caminhar em direção à possibilidade de ao falar de mim, falar do outro.(...) entendi em mim o desejo por uma cena que descaracterize os limites entre atuação/vida e ator/espectador e é o que me impulsiona neste trabalho.(SOARES, 2017, p. 6)

Esses territórios não são somente meus. Eles pertencem também a diversas outras mulheres negras que não tem o refúgio do teatro como eu e são silenciadas. Existe então a necessidade que tive de assumir o lugar de fala para então gerar protagonismo a tantas outras mulheres. Em um primeiro momento, literalmente precisava falar sobre essas violências porque estava no início de uma tomada de consciência. E tinha a necessidade de verbalizar. Hoje, com quase um ano de processo, o que mais desejo com este trabalho é poder falar para mulheres, e exercer, por meio do riso o auxílio ao processo de cura de cada uma.

Divido agora, os momentos de concepção da obra como “ciclos criativos” para melhor entendimento de cada fase de criação. O primeiro ciclo do espetáculo me proporcionou a tomada de consciência do quanto o racismo me violava. O segundo me rompia ainda mais, eu já tinha consciência e, a cada vez que eu ia para a sala de ensaio e precisava verbalizar, parecia que estava revivendo a situação e perdia o controle emocional, indo mal pra casa em todos os primeiros encontros. O terceiro ciclo, em que houveram apresentações, eu sentia que toda vez que verbaliza as histórias eu tinha uma espécie de cura naquele momento. Hoje eu me encontro no quarto ciclo: o de precisar proporcionar a cura pelo riso, a outras mulheres negras.

Taciano SOARES (2017) diz que “Tornar-se protagonista de uma história é mais que um privilégio, amplia a condição humana do espectador para um sujeito ativo e isso não se limita a uma experiência teatral, torna-se vida. É uma experiência de vida.”(p. 8) então, a partir disso, eu assumo um lugar de protagonismo por mim e, e conscientemente pelo grupo étnico no qual eu estou inserida socialmente e buscando o enfrentamento político dos lugares de violência que já estão pré estabelecidos a mulheres negras. Sílvia FERNANDES (2013) analisa a partir da

perspectiva de Erika Fischer-Lichte que “(...) as experiências do real no teatro podem ser pensadas como práticas de confronto entre arte e vida. (p.8)

Acho sempre desconfortável a sensação de descobrir um novo território e, saber que vou reviver uma violência esquecida, ao mesmo tempo em que preciso expor a quem propõe acompanhar o trabalho nos ensaios e nas apresentações. A cada encontro que verbalizo a violência, parece que ela vai saindo de mim como um alívio de poder dizer.

A Lola carrega nessas histórias a possibilidade de romper silêncios que sempre foram destinados a nós. SOARES (2017) ainda fala do real atravessando a obra artística diretamente, permitindo a possibilidade da cena teatral sendo rompida pela realidade:

O palco, como acesso de vias de criação e troca de experiências entre ator/performer e o público, vislumbra, nessa perspectiva, um espetáculo em que se pode observar a contraposição de duas potências: realidade teatral em justaposição à realidade da vida. A performatividade da cena se coloca em confronto com o rasgo de “realidade” com a vida, de alguma forma, sendo relida no palco. (p.9)

Silvia FERNANDES (2013) ainda disserta sobre esse atravessamento da realidade na cena, que ela chama de *difração*. As linhas do real estão em constante movimento dentro do processo criativo do espetáculo *Preciso Falar*. Tanto por se tratar de histórias pessoais que são contadas por mim, dando vida a alguns personagens que foram diretamente inspirados em pessoas e situações desagradáveis ou não da minha vida, quanto ainda estar vivendo alguns desses territórios na minha vida.

Um dos mecanismos para isso seria a “difração”, tradução limitada para o termo usado por Saison, *effraction*, que ganha contundência quando associado ao rasgo e à fratura. É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena. (p.5)

Os fragmentos de realidade presentes no espetáculo *Preciso falar*, proporciona em algumas mulheres que assistem uma identificação imediata, que, posteriormente é relatada por elas. Existe um um percorrer nesse caminho, sincero entre as minhas memórias, a liberdade da cena de poder brincar com tudo isso, e o teor de denúncia que algumas cenas carregam consigo.



Figura 15: Debate do espetáculo Preciso Falar na Mostra Por Elas do Ateliê 23.
Fonte: Larissa Martins. Manaus, novembro de 2019

Para entender melhor como funciona a dinâmica de personagens no espetáculo Preciso Falar, proponho uma tabela com o nome dos personagens, algumas características e os territórios que eles ocupam. Coloquei alguns personagens no mesmo bloco por se tratarem de personagens que complementam aos outros. O espetáculo possui vinte e três personagens feitos por mim, e uma interferência do Jean Palladino na própria cena. Outro “rasgo” de realidade que é colocado.

Alguns personagens já estão estabelecidos de uma forma mais palpável, outros ainda têm características físicas e registros de voz semelhantes, pela minha até então fragilidade de repertório vocal e corporal. Outros personagens tem duas versões, como é o caso da Dona Ieda, que no primeiro momento foi investigada como uma mulher com a voz mais fragilizada e chorosa. Experimentamos também uma versão mais escrachada de uma *socialite* bêbada, é engraçado, porém perdemos um pouco da melancolia primeira em que ela se apresentava.

Tabela 1- Personagens		
Nome	Características	Território
1. Lola	<i>A palhaça narradora da história - energia estressada, corporeidade agitada, e gráfico de voz o mais próximo possível do meu.</i>	<i>Lola permeia todos os territórios, dando vida aos outros personagens, mas existe o território central, do qual ela dá origem aos territórios posteriores.</i>
2. Lolinha	<i>A segunda figura é o suporte da Lola para contar as histórias mais pesadas, sendo o alívio lúdico do espetáculo. Lolinha é ingênua, extremamente esperta, serelepe, e tem uma corporeidade mais infantil. A voz tem uma sonoridade mais aguda, e tem dificuldade de falar algumas palavras.</i>	<i>A Lolinha tem um território próprio ao lado da Lola, mas também passeia por outros espaços.</i>
3. Os 3 Homens	<i>Corporeidade grosseira, grotesca e característica de animais selvagens.</i>	<i>Território do posto de lavagem de carros.</i>
4. Vovó	<i>Coluna encurvada, olhos semicerrados e sempre querendo apalpar o que está a sua frente.</i>	<i>Território do Vazio, onde a Lolinha cai da janela e se machuca.</i>
5. Jesus é Bom	<i>É a própria Lola em um estado abobalhado, alienada ao que está acontecendo ao seu redor.</i>	<i>Núcleo de territórios que contam a história das vivências da igreja.</i>
6. Betyna	<i>Amiga da Lola/ Jesus é bom . Tem o ritmo de voz mais devagar, um tom mais sarcástico, e</i>	<i>Núcleo de territórios que contam a história das vivências da igreja.</i>

	debocha de tudo o que está acontecendo.	
7. Crianças- Escola 1	Duas crianças : a primeira tem um ritmo mais lento e a língua presa. A segunda apoia tudo o que a primeira propõe, esta tem a voz mais aguda e o ritmo mais rápido.	Território da escola.
8. Alunas - Escola 2	São as mesmas personagens da escola 1, mas agora na fase da adolescência.	Território da escola.
9. Princesa	Estereótipo das moças que fazem as princesas nos eventos de recreação infantil dublando uma música de princesas.	Núcleo de territórios que contam a história da animação de festas.
10. Príncipe	Sátira de homens que fazem os príncipes dos eventos de animação infantil. Eu construí em cima do estereótipo dos homens héteros cis que frequentam o Villa Mix.	Núcleo de territórios que contam a história da animação de festas.
11. Suelen	Criança com vontade de fazer cocô. Voz esganiçada, e corporeidade contorcida, prendendo alguma coisa.	Núcleo de territórios que contam a história da animação de festas.
12. Ieda	Estereótipo da socialite. Mãe da Suelen. Corporeidade mais elegante e fluida. Extremamente preocupada com a aparência. Voz embargada de choro.	Núcleo de territórios que contam a história da animação de festas.
13. Os 3 professores	Fazem parte da banca	Núcleo de territórios

	<p><i>da prova de graduação. O primeiro professor tem um tom arrogante e passa sempre a mão na barba com a cabeça bem levantada. A segunda professora é carismática e acolhedora. A terceira está a parte do que está acontecendo, sendo confusa.</i></p>	<p><i>que contam a história da universidade.</i></p>
<p>14. Teatrólogo Amigo 1</p>	<p><i>Tom arrogante, sempre com uma postura superior, modulação de voz semelhante a minha.</i></p>	<p><i>Núcleo de territórios que contam a história da universidade.</i></p>
<p>15. "A" Amigo 2</p>	<p><i>Corporeidade despreocupada e tom de voz mais rouco, semelhante ao do Robson.</i></p>	<p><i>Núcleo de territórios que contam a história da universidade.</i></p>
<p>16. Robson - Esquerdo macho</p>	<p><i>Tom de voz rouco, frequência lenta. O estereótipo do hippie. Solta, e circular.</i></p>	<p><i>Núcleo de territórios que contam a história da universidade.</i></p>
<p>17. Fernandinho</p>	<p><i>Corporeidade fixa, e reta. Tom de voz esganiçado com muitas gírias.</i></p>	<p><i>Núcleo de territórios que contam a história da universidade.</i></p>
<p>18. Pedrinho</p>	<p><i>Corporeidade fixa com ombros um pouco caídos. Registro de voz semelhante a Robson e "A".</i></p>	<p><i>Núcleo de territórios que contam a história da universidade.</i></p>

Falar. Sinto-me feliz por você fazer parte disso, e pela Lola ter surgido para dar cor à minha existência. Imagino que por muitas vezes você também viu na Xamego algo muito especial e que florescia os seus dias assim como Lola e eu. Todos os passos corajosos que deu, me impulsionaram a estar aqui. Sem ao mesmo saber o que eles representam hoje. E que eu te encontrei. Ser palhaça dói, mas vale a pena. A Lola vive se machucando entre uma travessura e outra, você, Maria Eliza, que conquistou espaços pelos seus enfrentamentos, e provou que sabia fazer rir. Sem muitas referências, sem ajuda. Com garra e coragem. Coragem essa que apaixonou, e fez eu me apaixonar por você com tanta doçura em sua história. Uma amiga muito próxima me disse que se apaixonou pelo processo da Lola. Mas ela só se apaixonou pq eu me apaixonei antes pelo processo da Xamego. Obrigada pela sua companhia e presença forte nas minhas pesquisas e na existência da Lola.

Com carinho, Dani.

Este diálogo faz parte de impressões e experiências que carrego nesse tempo de graduação, levando em consideração vivências outras, anterior ao período acadêmico. Quero, a partir dessa pesquisa, aprofundar na história de Maria Eliza e sua palhaça Xamego, e busco, em um momento futuro, entender mais o lugar dos risos amazônicos, a corporeidade amazônica e descobrir outras referências de risos da floresta.

Todas as linhas que tracei nesse período em que estive pesquisando teatro, me levaram a este lugar que ocupo agora. Carrego nesta pesquisa, os traços das cenas que assisti, as experiências que vivi em cena e todos os aprendizados estão gravados em mim, e reverberam na montagem Preciso Falar.



Imagem 17: Espetáculo Preciso Falar na Mostra Por Elas do Ateliê 23.
Fonte: Larissa Martins. Manaus, novembro de 2019

Referências

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011

BORGES, Ana Cristina Valente. CORDEIRO, Karla Abranches. **Palhaçaria feminina: trajetória de investigação e construção dramaturgia de espetáculos dirigidos por karla Concá.**Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo** / Alice Viveiros de Castro – Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon ; tradução de Renato da Silveira . - Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Experiências do real no teatro.** Sala Preta, São Paulo, n. 13, p. 3-13, 2013

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

FLORES, Andrea Bentes; LIMA, Wladilene. **Dos encontros entre palhaços ou pistas para uma cartografia lúdica.** Uberlândia v. 10 n. 1 p. 120-131 jan./jun. 2014

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.**Belo Horizonte, 2002.

JESUS, Cristiane Sobral Correa de. **Teatros Negros e suas estéticas na cena teatral brasileira.** Brasília, 2016

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso** : contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria Mariana Rabelo Junqueira, 2012.

KILOMBA, Grada. 1968 - **Memórias da plantação**- episódios de racismo cotidiano/ Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. 1 ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Daniely Jesus de souza. **A Palhaça Negra No Cenário Cultural Amazonense**: Questões Sociopolíticas e Históricas. III Seminário Internacional em Sociedade e Cultura na Pan-Amazônia. UFAM, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014

PEINADO, Daniely. Malu – **Fragmentos para Preencher Lacunas : o processo criativo documental e a prática de si nas artes da cena** / Daniely Peinado. – Manaus : UEA, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** / Djamila Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras. 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. Cecilia Almeida Salles. Apresentação de Elida Tessler. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil**. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Paulista: São Paulo, 2014.

SOARES, Taciano Araripe. **Sobre a adorável sensação de sermos inúteis: os teatros do real como disparadores poéticos na cena do ateliê 23**. Universidade do Estado do Amazonas - UEA. 2017.

VIEIRA, Elise. **Teatro documentado e a história não contada**. Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol.1, 2013.

Acesso via internet:

Acesso em: 18/10/2019

Entrevista Metrópolis

https://tvcultura.com.br/videos/52787_metropolis-a-1-palhaca-negra.html

Acesso em: 14/09/2019

Blog Xamego: <http://palhacoxamego.blogspot.com/>

Minha vó era palhaço. Direção: Mariana Gabriel, Ana Minehira. Produção: Mariana Gabriel, Daise Gabriel, Roberto Salim Gabriel. 2016.

O riso dos Outros. Direção: Pedro Arantes. 2012.

Acesso : https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54