

## **A FIGURA FEMININA NA COMICIDADE: O ESPAÇO DA MULHER ARTISTA NA LINGUAGEM DE CIRCO-TEATRO NO GRUPO COMPARSARIA CÊNICA**

The female figure in comicity: the space of women artists in the language of circus-theater in Comparsaria Cênica group.

Vitoria Goll Marafigo <sup>i</sup>  
Maria Emília Tortorella <sup>ii</sup>  
Adriano Cypriano <sup>iii</sup>

**Resumo:** Este artigo aborda a figura feminina na comicidade e busca refletir sobre o espaço da mulher artista na linguagem do circo-teatro, tendo como recorte principal o grupo curitibano Comparsaria Cênica. A pesquisa se pautou em entrevistas com artistas e na revisão bibliográfica das/dos principais autoras/autores sobre história do circo brasileiro, comicidade feminina e estudos de gênero. A partir destes referenciais, avaliou-se os processos de adaptação de textos clássicos de circo-teatro realizados pela Comparsaria Cênica; adaptações estas que visavam favorecer a participação das atrizes que compõem o grupo, fortalecendo, assim, o protagonismo da comicidade feminina. O texto é fruto de inquietações da autora em sua trajetória enquanto mulher, artista cômica e pesquisadora da linguagem do circo-teatro, diante da constatação de que a comicidade parece ter sempre estado atrelada ao masculino.

**Palavras-chave:** Comicidade feminina; Circo-teatro; Gênero; Mulheres.

**Abstract:** This essay approaches the female role in comicity and seeks to reflect on the space of female artists in circus-theater modality, highlighting the experience of the group Comparsaria Cênica, from Curitiba-PR. The research was based on interviews with artists and the bibliographic review of main authors in the history of Brazilian circus, on female comicity and gender studies. Based on these references I assess the adaptation of classical circus-theater texts worked at Comparsaria Cênica; those adaptations aimed at enrich the participation of the actresses who are part of the group and strengthening the female comicity protagonism. This text is a result of concerns arisen from the author's trajectory as a woman, comic artist and researcher on circus theater modality, as she observed how comicity seems to have always been linked to men and to the masculine.

**Keywords:** Female comicity; Circus-theatre; Genre; Women.

### **Introdução**

A partir da minha experiência como integrante do grupo Comparsaria Cênica e durante a apreciação de obras de circo-teatro e de comicidade de variados grupos, observei a figura feminina no circo-teatro e o espaço da mulher artista nesse universo, propondo reflexões sobre uma comicidade não centralizada na figura masculina, ou seja, uma comicidade que valorize a participação das atrizes nas

peças. O circo-teatro é um fenômeno bastante importante para a história do teatro brasileiro, tanto em questões artísticas e estéticas quanto sócio-políticas:

Com o objetivo primordial de agradar ao público, as companhias de circo-teatro se aprimoraram técnica e artisticamente. Pelo nomadismo, levaram espetáculos variados e de qualidade aos mais longínquos rincões, onde não chegavam a arte e as novidades que apenas uma parcela da população tinha acesso, a população das capitais. Também por este motivo os circenses desempenharam importante papel para a sociedade da época (TORTORELLA, 2019, p. 77).

Diante disso, ressalto a pertinência da discussão sobre o circo-teatro na academia, pois esta é uma linguagem importante para o teatro brasileiro e existe uma certa carência de conhecimento e debate em relação ao tema. Além disso, pela forte história de existência e resistência, estudar aspectos da arte circense pode ser inspirador em tempos em que fazer arte se torna cada vez mais difícil.

Na primeira parte do artigo abordo resumidamente conceitos do feminino segundo Judith Butler e estabeleço uma ligação com a comicidade feminina no circo-teatro, além de levantar a questão da mulher de cara pintada e dos poucos registros de mulheres palhaças. Em seguida, apresento um exemplo de circo-teatro tradicional da atualidade, o Circo de Teatro Tubinho, dando destaque para a artista Fernanda Jannuzzelli e sua palhaça Begônia. Encerrando o artigo, analiso o percurso da Comparsaria Cênica com a linguagem de circo-tetro, com foco nas adaptações que o grupo empreendeu nos textos clássicos de circo-teatro visando dar destaque à comicidade feminina nas personagens.

### **A mulher não ser cômica é um modelo coercitivo?**

Em nossa sociedade contemporânea reproduzimos padrões o tempo todo: somos condicionados desde nosso nascimento sobre a forma como vivemos. Somente parar e pensar no que está sendo reproduzido pode ser difícil. Dessa forma, associar-se em uma área vista como masculina, tal qual a comicidade dentro da linguagem do circo-teatro, pode ser bastante complicado para uma mulher.

Judith Butler, uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo, afirma que a noção do feminino é habitualmente descontextualizada e distanciada

das constituições de classe, etnia e outros núcleos relacionais, acarretando um entendimento complexo de identidade.

É minha sugestão que as supostas universalidade e unidade do sujeito do feminismo são de fato minadas pelas restrições do discurso representacional em que funcionem. Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável feminismo, compreendido como uma categoria. Esse domínio de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaboradora com propósitos emancipatórios. (Butler, 2008, pag. 22)

Embora existam artistas cômicas de renome e destaque<sup>1</sup>, a figura cômica ainda é muito ligada ao homem. Quando uma mulher assume essa função, seja como palhaça ou personagem cômica, em geral enfrenta pré-conceitos para trabalhar e mostrar que pode ser bem sucedida.

Enquanto mulher artista, e diante das minhas experiências na Comparsaria Cênica, uma companhia que pesquisa o circo-teatro, vejo pertinente compartilhar sobre essa linguagem, seja nas salas de aula e em outros grupos teatrais. Um teatro popular brasileiro que pode vir a influenciar muitas jovens estudantes a se identificarem como atrizes cômicas, assim como aconteceu comigo –mas, para isso, elas precisam ter conhecimento sobre essa modalidade teatral.

O chamado circo moderno começou a se consolidar na Inglaterra, no final do século XVIII, a partir da reunião, em um só espetáculo, de demonstrações de acrobacias equestres e atrações dos saltimbancos de feira (funâmbulos, acrobatas, malabaristas, prestidigitadores, bufões, Hércules, entre outras variedades das tradições das artes populares). Segundo Ermínia Silva (2007, p.37), a teatralidade sempre fez parte da linguagem circense, pois este tipo de espetáculo não se configurava apenas da justaposição de atrações, mas “pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas. Eram as chamadas pantomimas de grande espetáculo”.

O espetáculo circense começa a chegar no Brasil em meados do século XIX e, já no fim daquele século, era uma atividade de grande penetração na sociedade

---

<sup>1</sup> Dercy Gonçalves, Fernanda Torres, Mara Rúbia, Nélia de Paula, Virginia Lane, Tatá Werneck, entre outras.

brasileira. Segundo Ermínia Silva (2003), algumas companhias se manifestavam definindo seu trabalho não apenas com uma habilidade ou gênero, mas o classificavam de forma mais variada, desde mímica, mágica e até musical. Isso acarretou transformações dos espetáculos apresentados em um picadeiro e essas mudanças influenciaram outros grupos e artistas circenses:

(...) contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX. O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores.” Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro. (SILVA, 2003, Pag. 83)

Muitas companhias circenses passaram a organizar seus espetáculos em duas partes: a primeira dedicada às variedades<sup>2</sup> e a segunda dedicada às representações teatrais. A partir de 1910 as peças teatrais apresentadas em um picadeiro foram ganhando destaque, e assim foi se consolidando o circo-teatro brasileiro, que fez tanto sucesso na primeira metade do século XX a ponto de surgirem inúmeras companhias que levavam exclusivamente representações teatrais, ou seja, não incluíam os números de variedades. Mas, para Ermínia Silva (2003), todas as atividades circenses já faziam parte da construção da história do circo-teatro. Por esse motivo o circo-teatro não é de fácil definição, pois não é entendido como um único gênero e se caracteriza na construção de diferentes tipos de espetáculos.

As personagens na dramaturgia circense são chamadas de *tipos*<sup>3</sup>, por não se definirem como individualidades e sim representarem como “máscaras” ou mesmo “arquetípos”. O tipo é definido por qualidades físicas e morais (PAVIS, 2008, p. 410) e é parte do trabalho do ator e da atriz destacar esses atributos em cena. Isso

---

<sup>2</sup> No circo, as apresentações de habilidades como números de malabares, trapézio, entre outros, são chamadas de variedades.

<sup>3</sup> Também chamado de *papéis fixos* ou *tipos-fixos*. A terminologia pode variar entre as Companhias circenses e até mesmo entre os pesquisadores. Para mais informações, ver DAHER, 2016 (especialmente Capítulo III).

possibilita o/a artista de se aproximar do lúdico, pois ocorre uma intensificação dessas características (físicas e morais) ao interpretar um tipo. Essas figuras normalmente são conhecidas pelo público, como a personagem da mocinha destemida, a vilã charmosa, entre outras.

Segundo Zé Carlos de Andrade (2002), a composição corporal e visual (figurino, adereços e maquiagem), além da personalidade de cada artista, também compõem o tipo. Os tipos dentro do circo-teatro são variados, e são as personagens masculinas que nos apresentam características mais elaboradas e carregam definições profundas, tanto por elementos da personalidade em geral da personagem a ser representada, quanto em relação aos detalhes cômicos e de escada<sup>4</sup> a serem trabalhados.

Podemos observar esse desequilíbrio em textos de circo-teatro antigos, em situações da história que favoreciam apenas as características físicas dos tipos femininos. Como por exemplo no caso das vedetes, com a sensualidade de forma exagerada:

O tipo “vedete”, originalmente, não era um elemento decorativo sobre o palco do circo-teatro, apresentado apenas pela beleza que encantava os olhos do público. Esperava-se das interpretres que o desempenhavam dotes de canto e dança, assim como espírito de improvisação afinadíssimo. Este aspecto de seu talento era fundamental para os números com plateia, quando as atrizes descem ao palco e estabelecem um diálogo direto com o espectador, sempre baseado em temas passíveis de duplo sentido e acentuada malícia. (ANDRADE, 2002, p. 157-158).

Um tipo feminino rico no circo-teatro é a caricata:

A construção desse tipo em particular é inconfundível, pois o exagero que aparece no figurino, na maquiagem, nos adereços, no gestual e na voz é a sua marca registrada. Não precisa ser necessariamente velha, desde que mantenha a mesma linha caricatural que define o tipo. (ANDRADE, 2002. p.152).

---

<sup>4</sup> Escada é o/a principal parceiro/a do palhaço ou palhaça, muitas vezes reagindo de forma rápida e irritada, pois é ele/ela quem sofre com as confusões causadas por este/esta.

A caricata tem traços exagerados desde o figurino, detalhes da maquiagem e características da personalidade. É um dos tipos que mais gera riso na plateia, então ela tem o poder de chamar a atenção toda para si e causar risos até no mais resistente espectador. Porém, é importante ser destacado nessa pesquisa que, ao assistir alguns espetáculos de circo-teatro, me deparei com piadas calcadas em atacar a inteligência e o corpo da atriz que representa a caricata, o que me causou grande incômodo. A caricata é um tipo tão potente, com possibilidades para trabalhar a comicidade de variadas formas, sem a necessidade de chamá-la de burra, gorda ou feia.

Esses tipos<sup>5</sup> compõem a dramaturgia do circo-teatro e estão presentes em diversas obras. Em determinados textos clássicos de circo-teatro, são retratadas de forma questionável, sendo objetificadas. Ao fazer um comparativo com a atualidade, percebe-se que isso ainda se repete em vários meios, como na televisão brasileira em programas de comédia que ainda são exibidos com forte apelo sexual, como o clássico *A Praça é Nossa* do canal SBT.

### **Artista mulher, de cara pintada?**

Em geral, ao assistirmos uma obra circense, nos deparamos com as artistas em funções de variedades, como acrobacias por exemplo, tal como frisa Kátia Maria Kasper: “as mulheres, no circo, eram trapezistas, acrobatas ou amazonas” (Kasper, 2004, p. 279). Saavedra (2018) ressalta que se encontram poucos registros de mulheres na comicidade e no circo, mas a chegada delas não é recente e a atividade circense não se deu sempre da mesma forma.

Para conquistar espaço na área circense, as mulheres enfrentaram barreiras, e artistas cômicas apresentavam-se como palhaços masculinos, como, por exemplo o famoso Palhaço Xamego, interpretado pela artista Maria Eliza Alves dos Reis, em 1942, no Circo Guarany, em São Paulo<sup>6</sup>. Observa-se que mulheres palhaças ainda são uma novidade no circo, e as precursoras tiveram que se inspirar em palhaços masculinos, pois são as referências existentes em circos tradicionais.

---

<sup>5</sup> Outros tipos femininos que também estão presentes na linguagem: Ingênua, Dama-galã, Dama Central, Soubrette, Coquette, entre outros.

<sup>6</sup> Informação retirada do Documentário “*Minha Vó era Palhaço*”, direção de Ana Minehira e Mariana Gabriel.

A “palhaça” ainda não se faz presente no circo “tradicional”, de lona, itinerante – ela surgiria junto com esse novo circense que as escolas de circo formam. Embora haja mulheres cômicas na história das artes circenses, as mesmas são exceções, e muitas vezes entravam em cena como homens, atuando como palhaços. Respeitados pioneirismos excepcionais, a palhaça como figura feminina tem firmado um espaço próprio no picadeiro apenas nas últimas duas ou três décadas. Não há, entretanto, nem uma palhaça universal (...) (Saavedra, Renata. 2018 P. 146). (Saavedra. 2018 p. 146).

### **Comicidade feminina**

Um nome importante para a linguagem de circo-teatro atual é o da artista Fernanda Jannuzzelli. Atriz, mestra em Artes da Cena, na área de Concentração Teatro, Dança e Performance pela Unicamp e também palhaça, conheceu o circo-teatro quando, ainda na graduação, iniciou sua pesquisa sobre circo. O estudo se desdobrou em um mestrado sobre o Circo de Teatro Tubinho, ao final do qual Fernanda teve a oportunidade de ingressar na companhia.

Um dos grupos de maior referência da atualidade, o Circo de Teatro Tubinho (figura 1) existe desde 1959. Idealizado por Juve Garcia, inicialmente chamava-se "Circo Teatro Irmãos Garcia com Tubinho e sua Cia." A Cia viajou pelo Paraná, Santa Catarina e São Paulo, mas, com o surgimento e ganho de força da TV, começou a enfrentar dificuldades e, em 1978, os artistas do grupo resolveram encerrar as atividades. Mesmo com o circo inativo, em 1994, Juve passou o nome Tubinho para seu sobrinho, Pereira França Neto, que, no ano de 2001, ergueu de novo a lona e colocou novamente sua família na estrada.

Figura 1 – Circo de Teatro Tubinho Temporada: Piracicaba/2020



Fonte: Studio Diego Soares

De acordo com o site oficial da cia<sup>7</sup>, o circo tem um espaço para um público de 800 pessoas e tem mais de 90 peças no repertório. Com apresentações realizadas nas cidades do interior de São Paulo, esta família leva ao palco variadas peças teatrais, como comédias, melodramas e infantis, em temporadas que chegam a atingir 6 meses de lotação completa nessas cidades.

No início de 2021, tive a oportunidade de entrevistar Fernanda Jannuzzelli e conversamos sobre registros de palhaços de picadeiro interpretados por mulheres e a artista ressaltou que: *“O palhaço de picadeiro é tradicionalmente masculino. São raros e difíceis de encontrar registros de mulheres palhaças, sendo uma questão atual observar essa figura no feminino”* (JANNUZZELLI, 2021.)

De acordo com a artista, discutir sobre as mudanças do lugar da mulher dentro da linguagem de circo-teatro é tão importante para o teatro circense quanto o teatro em geral: *“Em termos pedagógicos, o circo-teatro é uma escola formativa, com metodologia, princípios e caminhos próprios, constituindo um tipo de teatro tão relevante quanto o teatro tido como oficial.”* (Jannuzzeli, 2015, p. 7)

Jannuzzelli foi a protagonista da peça *Begônia no velório*, em 2017 (figura 2). Trata-se de uma adaptação de um texto tradicional de circo-teatro para trabalhar com sua palhaça (a Begônia), e contou com a direção de Pereira França Neto, o palhaço Tubinho. A artista resalta a importância e profundidade em participar ativamente dessa adequação e transformação de um repertório ligado tão diretamente ao sexo masculino.

<sup>7</sup> <https://www.tubinho.com.br/> acesso em 10 de outubro de 2021.

Figura 2 Palhaça Begônia



Fonte: Fabiano Zacarias

De acordo com Fernanda, foram necessárias mudanças para a palhaça estar no centro da cena, como trabalhar com foco em brincadeiras e piadas pensadas para a figura cômica feminina, deixando de lado rótulos de que “beleza”, feminilidade e comicidade não podem andar juntas. A artista ressalta que uma mudança na estruturação do espetáculo altera todo o processo de socialização, formação e de aprendizagem do circo. Trazer a figura cômica para mulher impacta no futuro da história circense com a presença feminina mais forte.

O circo-teatro é uma tradição tão rica, detentora de preciosos saberes das artes do espetáculo, e, por isso, considero que não pode ser esquecida ou condenada por históricos de cunho machista. O espetáculo que Jannuzzelli participou adaptado para uma cômica teve um ótimo retorno do público em todas as apresentações, ou, como é de costume dizer no circo: “o espetáculo agradou”.

Porém, a artista relata que em uma apresentação da peça *Begônia no velório* na cidade de Piracicaba-SP, um dos senhores que estava na plateia (de origem circense) foi até a atriz ao final do espetáculo para elogiá-la e disse a seguinte frase: “*muito bom, menina! Mas da próxima vez dá pra fazer a empregadinha sem precisar pintar a cara*”. Com isso, demonstrou na frase um pensamento ultrapassado, arraigado na tradição de que quem pinta a cara é apenas o homem artista, e não a mulher.

Fernanda analisa a fala do espectador como algo inevitável para quem pertence a uma geração anterior e mais resistente a mudanças. Gerações anteriores

a da artista pensavam dessa forma, mas hoje temos outras possibilidades além da tradicional: as mulheres ocupando lugares cômicos originalmente masculinos.

De acordo com Jannuzzi (2015), muitas pessoas vão ver uma peça de teatro pela primeira vez num circo e, a partir disso, inspirações e sonhos nascem. Daí a importância de vermos cada vez mais palhaços dentro do circo. Eu, como artista mulher, julgo de extrema importância essa possibilidade de representatividade.

Vale destacar que na metade do século XX, a figura do palhaço como conhecemos (caracterizado com figurino e maquiagem) compunha a primeira parte do espetáculo de circo-teatro, com as apresentações de variedades. Na segunda parte, dedicada às representações teatrais, o mesmo ator que fazia o palhaço atuava também como personagem cômico, porém sem a caracterização de palhaço:

Com o passar dos anos, o circo-teatro irá se caracterizar, predominantemente, pela presença de personagens-tipo e pelo fato do palhaço ser responsável, na maior parte das vezes, pela comichidade da peça, apesar de não atuar caracterizado como tal, sendo inserido também dentro da tipologia. (JANNUZZELLI, 2015, p. 121)

Com as transformações do circo-teatro, mais tarde alguns grupos tradicionais passaram a trabalhar a personagem cômica caracterizada de palhaço (com maquiagem e figurino), ou seja, o palhaço passou a integrar as representações teatrais. Até hoje a figura do palhaço é presença garantida nas peças de muitas companhias de circo-teatro, influenciando, inclusive, grupos recentes na prática da linguagem, como a Comparsaria Cênica.

### **Comparsaria Cênica**

Nesta parte do texto, adentro na investigação dos processos de criação das artistas femininas que atuaram como escadas e/ou cômicas na Comparsaria Cênica e nas adaptações e mudanças na estruturação dos textos trabalhados, no intuito de entender como aconteceu (e ainda acontece), neste grupo, a atualização da linguagem de circo-teatro, pensando em como o espaço ocupado por atrizes e seus personagens reverbera em jovens artistas mulheres.

A Comparsaria Cênica surgiu em 2013, em Curitiba-PR, fundada por Helio de Aquino e Hamilton Maia – eles se conheceram em um curso de Teatro em que Helio foi professor. Deste feliz encontro, unindo o desejo comum de terem um grupo de teatro, fundaram a Comparsaria convidando outros atores que também eram alunos de Helio. No início, a Cia trabalhou com textos renomados, como a Ópera do Malandro, de Chico Buarque. O grupo montou também obras autorais, como Penélope Pelo Averso, em 2016. A partir de 2017, o foco do diretor Helio de Aquino mudou. Ele que foi integrante do Circo de Teatro Tubinho entre os anos de 2001 a 2003, introduziu para o grupo a linguagem do circo-teatro, em forma de curso e peças, em um espaço singelo no alto da XV, em Curitiba.

Ingressei na Comparsaria Cênica em 2017 e pude, então, conhecer o circo-teatro e, em específico, o Circo de Teatro Tubinho, nossa maior referência nesta linguagem. No início das pesquisas, realizamos um estudo de campo com o Tubinho, no qual acompanhamos durante cinco dias a rotina do circo: as apresentações, a organização e os ensaios dos artistas.

Os artistas trabalham na organização do espaço, limpeza, panfletagem, divulgação das peças, além de, claro, trabalharem em cena. Este estudo de campo no Circo Tubinho foi, para mim, uma grande aula em diversos aspectos, inclusive o de observar artistas que dedicam seu tempo inteiramente ao teatro, uma realidade muito diferente da minha. Ao assistir às atrizes em cena no Circo de Teatro Tubinho, eu não poderia deixar de me ver no palco. Não obstante, vejo que a Comparsaria Cênica renovou alguns aspectos da linguagem do circo-teatro, talvez por atuar na capital do Paraná com um público completamente diferente de um circo tradicional, que normalmente atua nas cidades do interior dos estados pelos quais transitam.

As peças tradicionais trabalhadas pela Comparsaria Cênica vieram do acervo do Circo de Teatro Tubinho. De acordo com Helio de Aquino, os textos que a Comparsaria decidiu encenar sofreram alterações e adaptações avaliadas como necessárias pelo grupo (AQUINO, 2021). Vale dizer que nem mesmo o grupo do Tubinho trabalha a peça da forma escrita no texto. Como o circo-teatro é uma linguagem com muitas combinações verbais – ou seja, piadas e esquetes que são improvisadas conforme acontecem os ensaios (ou até mesmo durante as apresentações) e que permanecem na peça – muitas alterações não estavam registradas nos arquivos digitalizados dos textos. Como essas modificações são

constantes, não é possível dizer quem escreveu o texto trabalhado. O pesquisador Paulo Merísio também reforça essa dificuldade de se estabelecer autoria<sup>8</sup> no circo-teatro:

Com efeito, no cotidiano desse universo, em que as peças tinham origens diversas e os artistas de circo-teatro procuravam renovar e ampliar seu repertório, havia um forte componente de tradição oral. Em depoimentos de alguns desses artistas, podemos perceber que essas obras se tornaram parte de um acervo coletivo, em que é difícil precisar a origem e a forma de transmissão (MERÍSIO, 2013, p.441).

As adaptações realizadas na Comparsaria Cênica diziam respeito, sobretudo, à substituição de trechos e combinações que poderiam transmitir qualquer tipo de comicidade com cunho ofensivo. Pensando em uma plateia que é composta pela diversidade, foi uma preocupação que o(a) espectador(a) que fosse assistir pela primeira vez uma peça no espaço tivesse conforto e vontade para retornar e conhecer outros trabalhos da Cia. (AQUINO, 2021.)

Ainda pensando na diversidade, uma outra preocupação norteadora para nossas adaptações foi com relação à valorização das personagens femininas. Um exemplo é nosso primeiro espetáculo na linguagem, *A Mulher de Zé Bedeu*, levado à cena ainda em 2017. Na adaptação feita pela Comparsaria Cênica, o palhaço Borracha inventa uma mentira para a esposa Teodora sobre Mimi, sua amante, que vai até sua casa para cobrar uma dívida. Para tentar se livrar da confusão que a mentira causa, ele inclui seus amigos Batista e Zebedeu e seu genro Camilo em uma grande enrascada: eles inventam que Mimi é esposa de Zebedeu. Os quatro estão certos de que a mentira vingaria, mas quanto mais ela é contada, mais desconfiada Teodora fica. A esposa de Borracha, que já desconfia há muito tempo do marido, descobre a farsa quando Plácida, verdadeira esposa de Zebedeu, vai à casa de Teodora procurar pelo marido. Com isso, as duas, juntamente com Elza, filha de Teodora e Borracha, armam um plano para desmascarar os quatro homens.

As personagens deixam de lado a suposta rivalidade que os homens acreditam e instigam que elas tenham entre si, e se unem. Em uma das falas da personagem Teodora, fica clara a união das mulheres na peça ao elaborar o plano:

---

<sup>8</sup> Importante mencionar que há sim dramaturgias com autoria precisa, como, por exemplo, o famoso melodrama *E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta.

*“Elza, Plácida! Nós vamos deixá-los chorando e ainda tomaremos bons drinks”*. As três riem e a cena do planejamento acaba. Depois, a personagem Mimi entra na jogada ao lado das três. As histórias da família são permeadas por boas tiradas e posicionamentos firmes de Maria, a empregada da casa, uma mulher decidida, que não obedece ao Patrão, o Borracha, quando este lhe dá ordens. Na cena em que Borracha fala: *“Maria, vá atender a porta”*, ao invés de Maria responder: *“Sim, patrão”*, adaptamos para: *“Eu hein, não sou sua empregada, sou empregada da dona Teodora, tenho mais o que fazer”*. Em nossa adaptação, a personagem Maria ajuda Teodora em tudo, além de serem amigas. No final da peça a união feminina faz com que toda verdade seja descoberta e os homens esclarecem a história de uma vez por todas.

Neste processo, buscamos encontrar novos caminhos na adaptação para os tipos da Ingênua, da Vamp e da Caricata, que na peça são representadas, respectivamente, pelas personagens Elza, Mimi e Plácida. Fizemos um aprofundamento do lado cômico da personagem Elza, reduzindo levemente as características delicadas inerentes ao tipo da Ingênua:

“Ingênua - A personificação ideal da heroína. O tipo deve ser representado por atrizes jovens [...] as personagens para elas desenhadas não possuem ainda grandes lances de interpretação, podendo ser um trabalho desenvolvido pelas intérpretes em fase de amadurecimento profissional. [...] No circo-teatro a ingênua também se faz presente na alta comédia e nessas circunstâncias alguns trejeitos lhe são permitidos.” (ANDRADE, 2002, p. 148).

Dessa maneira, realizamos uma atualização do tipo para essa peça ao pesquisarmos uma nova tecitura de gestos, movimentos, tiques e caretas, pensando em amenizar os padrões de delicadeza e da pouca idade como critérios da personalidade e imagem do tipo. Também houve a busca no aprofundamento da comicidade, vivacidade e inteligência de Mimi, buscando retirar o forte apelo sexual do tipo Vamp:

É difícil estabelecer com precisão a origem deste tipo e há alguns pesquisadores que acreditam que suas origens remontam aos tempos do cinema mudo que, justamente, por prescindir do áudio, projetava toda a intensidade da personagem na expressão facial. O tipo “vamp” é um estereótipo usado em larga escala para

representar a mulher que faz do poder de sedução seu traço mais determinante. Para seduzir, é necessário que ela seja também atraente e no caso da “Vamp” acrescenta-se outros dois elementos de fundamental importância, sem os quais o tipo não estaria sendo representado em sua totalidade: a perversidade e a sensualidade.” (ANDRADE, 2002, p. 153).

Já com a personagem Plácida, foi realizado um investimento na autonomia e poder dessa figura, o que garantiu um aprofundamento de sua comicidade. Plácida já era forte e empoderada na peça original, por ser caricata, um tipo que no circo-teatro: “[...] *acabou por se tornar 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, 2002, p. 153). Na encenação da Comparsaria, em inúmeras apresentações, Plácida teve o poder de roubar a cena e a graça para ela, sendo de grande destaque no espetáculo.

Essas três personagens, Elza, Mimi e Plácida, antes tinham características mais cotidianas, o que as distanciavam do cômico e do caricato, que entram em cena com caracterização e movimentos corporais mais acentuados. Dessa maneira, trabalhamos em evidenciar a comicidade de cada uma delas, auxiliando na reprodução de novas composições cômicas para o grupo nos trabalhos de Circo-Teatro. Isso parece ter causado reflexões no público, que retornou em várias apresentações com comentários que ressaltavam as personagens femininas presentes na peça. Além daqueles que ao finalizar o espetáculo saíam do teatro imitando a voz e reproduzindo falas dessas personagens – fato que representa uma conquista para o/a artista cômico/a, já que denota que sua atuação foi marcante.

Portanto, pudemos observar já nessa primeira adaptação o quanto a comicidade atingiu quem estava assistindo ao espetáculo, uma comicidade valiosa e diferencial por ser feminina. Com essas explorações, as personagens conquistaram maior visibilidade nas apresentações da peça *A Mulher de Zebedeu*. A Comparsaria conseguiu atualizar a linguagem para trabalhar com ela em um espaço próprio e evidenciou as atrizes presentes no grupo, exercitando a atuação feminina no centro da comicidade.

Felizes com o desenvolvimento das personagens na primeira adaptação, fomos para nosso segundo espetáculo de circo-teatro, com a peça *O Aparício Apareceu*, também em 2017. Na adaptação levada ao palco pela Comparsaria Cênica,

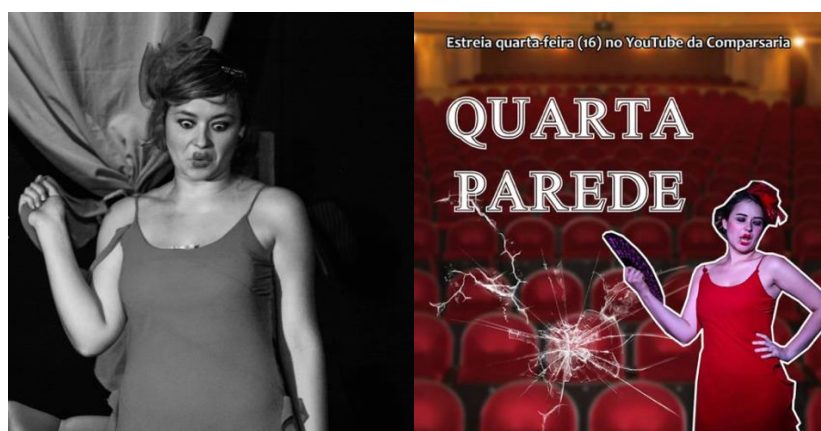
a história acontece em Curitiba, na década de 1930. Raul é casado com Vitória, mas esconde da esposa um segredo: um filho, Alfredo, que ele teve antes do casamento. Raul recebe da empregada, Carola, uma carta com a notícia de que esse filho chegaria à cidade para vê-lo, informação que o deixa apavorado. O medo só aumenta com as fofocas e intrigas feitas por Carola, o que faz Raul ficar cada vez mais amedrontado. A situação perde o controle quando a carta vai parar nas mãos da esposa, que exige uma explicação. Para piorar, antes mesmo de chegar à casa do pai, Alfredo apronta das suas: leva a personagem Violeta para jantar e a deixa no restaurante sem pagar a conta. A moça, que não leva desaforo para casa, descobre o endereço de Raul e vai a procura do rapaz. O pai acaba levando a pior e paga, da pior forma possível, pelo mau passo do filho. Em busca de uma justificativa para que Vitória não descobrisse o erro do passado, recebe a visita inesperada de seu amigo Borracha Aparício. Ele vai à casa devido a um anúncio no jornal feito pela mãe de Vitória, a senhora Ambrosina, que está em busca de um novo amor e quer encontrar um rapaz jovem para se casar. A presença de Borracha faz com que ele invente uma história: que o filho, na verdade, é de Borracha. O amigo, sem entender o que acontece, se atrapalha cada vez que é questionado sobre o suposto filho. Borracha não tem sucesso ao tentar conquistar Ambrosina, que resolve viajar ao Uruguai. A mãe de Vitória encontra Alfredo no país vizinho, onde se casam, e Ambrosina volta repaginada com o novo amor em lua de mel. Raul fica cada vez mais sem saída para sustentar a mentira, em meio às histórias mal contadas de Borracha e às intromissões de Carola e Ambrosina na situação.

Nessa adaptação, o ponto focal para explorar a comicidade feminina foi com a personagem Violeta – que tive o prazer de interpretar – que é do tipo Caricata. Em apenas uma curta cena a personagem aparece, porém forte o suficiente para causar impacto. Logo em sua entrada em cena, o que originalmente seria apenas um rápido cumprimento entre a personagem Vitória e Violeta, foi adaptado para esta ter uma entrada com direito a música de abertura, como alguém famoso participando de uma cena especial, além da elaboração de uma coreografia para personagem e um desfile no palco e só depois explorar o diálogo entre personagens. Nas adaptações dos diálogos, pudemos trabalhar a cumplicidade e a empatia entre as mulheres na história, a personagem Vitória a recebe, escuta toda a história e diz: *“Um momento, minha senhora... Raul... oh Raul... vem cá que uma pessoa te procura. Agora a senhora*

*trate-o como quiser, que lhe darei apoio*". Assim como a entrada da personagem foi trabalhada para ser quase a abertura de um espetáculo, ao sair de cena não poderia ser diferente. Ao invés de Violeta se despedir dizendo: "*Me desculpem pela confusão, com licença*", ela volta a desfilar pelo palco, da direita para esquerda, com a mesma música que entrou, troca beijos com Vitoria e também com Carola, que estava observando tudo de longe. A empolgação de Carola é tanta que parece já conhecer Violeta, e, além disso tudo, ainda dá um tapa no bumbum de Raul.

Mesmo Violeta (figura 3) aparecendo apenas neste pequeno trecho, sua composição se fez tão forte que a personagem acabou saindo do lugar de "pontinha" e conquistou espaço na comunicação e marketing da Cia, apresentando o programa *Quarta Parede* no canal da Comparsaria no *Youtube*, marcando presença também em determinadas cenas em outros espetáculos do grupo, se configurando uma personagem com vida própria – o que tem, inclusive, semelhança com a figura do palhaço ou palhaça, uma figura que aparece em várias ocasiões com liberdade para brincadeiras e falando diretamente com o público. Transbordando o espetáculo de origem, Violeta esteve presente em participações em vídeos promocionais para o Festival de Teatro de Curitiba para divulgação de peças e trabalhos de áudio da Comparsaria Cênica, tendo sido o rosto do grupo para divulgações nos anos de 2017, 2018 e 2019 na página do Facebook da companhia, em especial com o programa *Aqui Não é Bagunça*, o qual Violeta apresentava antes da pandemia de COVID-19.

Figura 3 Violeta em *O Aparício Apareceu* na Comparsaria Cênica 2017 e ao lado direito na divulgação do programa *Quarta Parede*, do canal da Comparsaria no *Youtube*.



Fonte: Comparsaria Cênica. Fotos: Rodrigo Batista.

## A chegada da Palhaça

A comicidade feminina na Comparsaria chegou ao seu máximo com a figura da palhaça Bicuda (figura 4) como protagonista, no início de 2020, na montagem do espetáculo *Casos de Família*<sup>9</sup>, adaptação da peça *Os Três Gostosões do Barulho*. Bicuda é a palhaça de Gidiane Ramos, atriz da Comparsaria, que tinha apenas 24 anos à época. O foco no trabalho com a peça foi preservar sua estrutura, afinal o grupo é influenciado diretamente pelo circo-teatro tradicional, mas ajustamos o texto para dar ênfase para as mulheres na história.

Na adaptação da Comparsaria Cênica, encenamos a história de uma família na qual Mário e Geraldo (pai e filho) são casados com Bicuda e Gerusa, respectivamente. Ambos reclamam desde o início da trama sobre situações como: suas esposas não ajudam nas tarefas de limpeza da casa, saem beber com as amigas, ficam horas no trabalho fora de casa e não voltam para dormir com eles, além de não dividirem momentos românticos. A família, que aparentemente é tradicional, esconde alguns segredos. A vizinha Antônia Paulina, que se diz uma religiosa de respeito e temente a Deus, os visita constantemente para acompanhar as brigas e causar mais discórdia. Com a chegada de Ismael, o novo empregado contratado para ajudar nos serviços domésticos da casa, uma reviravolta acontece na peça, pois ele é amante das personagens Bicuda, Gerusa e também de Antônia Paulina, que revela que sua figura de religiosa era somente uma máscara. A revelação acontece no final da peça e as personagens saem ilesas de suas mentiras.

Logo no início da peça, nas falas que seriam da esposa triste com o casamento, substituímos para o marido ter esse lugar, como veremos no diálogo a seguir:

**Geraldo:** Esta vida é um suplício. Minha esposa, com esse negócio de balanço, há oito dias não me aparece em casa.

**Mário:** Eu, por exemplo, já estou acostumado. Tua mãe há 20 anos que faz a mesma coisa. Todo fim de ano vem em casa jantar, volta à loja e só regressa de madrugada. No primeiro ano de casado, ele levou três dias e três noites sem aparecer. Fiquei assustado, é claro, depois de três dias ela entrou casa à dentro cambaleando.

**Geraldo:** Cambaleando? Então estava bêbada?

**Mário:** Estava. Estava bêbada de sono e de farra também... deitou na cama e dormiu, dormiu tanto que quando acordou não sabia em que dia da semana e nem do mês estávamos.

---

<sup>9</sup> O espetáculo ainda não foi apresentado, por conta da pandemia do COVID-19.

**Geraldo:** Então eu também terei que passar por esse martírio?.

Adaptamos a obra com a inversão dos personagens masculinos e femininos. Na história original, as mulheres sofriam com questões relacionadas a ausência do parceiro em casa e no relacionamento, e pudemos construir uma sátira com a peça ao trabalhar essa inversão.

Também em *Casos de Família*, Helio (2021) ressalta que as cenas em que a cômica principal está presente, o espaço de gerar graça foi dado somente a ela, conforme acontece na tradição. Logo na entrada de palhaça em cena, ela cumprimenta o personagem Geraldo (seu filho): *“Olá querido filho, bom dia”*. O personagem Geraldo permanece em sua ação de cena (costurar), e, nesse momento Bicuda conversa com a plateia sobre os segredos que esconde do filho e do marido: *“Esse aí é o retrato do pai, ainda bem né gente? Eu faço o que quero e eles não têm que apitar nada. Bicuda sou eu, mas quem fica bicudo são eles”*. Esse momento é um à parte, somente da Palhaça com a plateia. Para Geraldo não existiu essa troca, e somente depois ele responde: *“Bom dia, senhora minha mãe.”*. Em variados momentos da peça Bicuda volta a falar diretamente com a plateia, tecendo comentários sobre as cenas que vão acontecendo e somente ela tem essa liberdade com o público.

Figura 4 – Palhaça Bicuda.



Foto: Rodrigo Batista, 2019.

Em entrevista com Gidiane Ramos, a artista descreve como foi o processo para trabalhar com sua palhaça dentro de uma linguagem em que a figura cômica é

em sua maioria masculina. Ela observa o privilégio que foi pra ela, em sua primeira peça como palhaça na Comparsaria Cênica, já encontrar um maior equilíbrio entre gêneros, justamente por conta das adaptações trabalhadas e foco dado a personagem Bicuda na peça. Em sua pesquisa como palhaça Gidiane percebeu não ser tão simples assim ser mulher e palhaça, já que buscou mulheres cômicas no circo-teatro para estudar e poucos registros encontrou, afinal a maior parte da comicidade é masculina:

Nós nascemos do machismo e de um lugar cômico onde se enxerga graça em fazer piadas ridicularizando as mulheres, colocando-as no lugar de “feia” e ou “burra”, e isso ainda pode ser visto como algo mais engraçado do que trabalhar em uma comicidade encabeçada por uma artista mulher (RAMOS, 2021).

A artista ressaltou que mesmo com variados incômodos que ainda podemos ter como artistas mulheres, é possível enxergar os avanços da linguagem: *“Acho que as mulheres estão cada vez mais presente nesse meio, e mudando muitos conceitos existentes, mesmo sendo difícil falar para um público que não está acostumado a nos ouvir.”* (RAMOS, 2021).

Para a Comparsaria Cênica foi um grande marco a chegada da Palhaça Bicuda como protagonista, e observar o impacto de uma mulher palhaça no circo-teatro é de grande valor para o crescimento da comicidade feminina no grupo, alinhando a Comparsaria a um movimento que vem crescendo no Brasil e no mundo:

Existe uma cena crescente e pulsante de palhaças, artistas mulheres que se dedicam não apenas à palhaçaria, mas a debater e fomentar a presença e as práticas de mulheres nesse campo, promover festivais próprios e produzir conteúdo sobre palhaçaria feminina. (SAAVEDRA, 2018, p. 143)

## Considerações Finais

A partir de conceitos de Judith Butler, no início do artigo levantei a seguinte questão: a mulher não ser cômica é um modelo coercitivo? Posso afirmar, então, com o estudo apresentado, diante da minha experiência como atriz na comédia e no relato da vivência de minhas colegas de profissão, que esta visão à priori da mulher como “não cômica” é um modelo que segue um padrão coercitivo imposto por uma sociedade machista. O padrão de cômico é criado pelo homem para o homem, o que

acaba excluindo a mulher. Identifico-me como artista cômica e como pesquisadora da linguagem de circo-teatro, e acredito que nós mulheres podemos adquirir cada vez mais espaço no universo cômico para quebrar esse padrão da comicidade centralizada na figura masculina.

Na metade do século XX, boa parte dos circos tinha as funções separadas em duas partes, uma dedicada aos números de variedades e outra a representações teatrais. A partir desta divisão, verticalizou-se o processo de formação e aprendizagem circense, que já existia nas companhias, ligados à arte teatral. Desse modo, ao longo dos anos, o circo sofreu influências, ao mesmo tempo em que influenciou diversas outras manifestações artísticas contemporâneas ao seu tempo. No espetáculo circense todas as matrizes e tendências agregadas de outras formas artísticas são retrabalhadas de maneira a se enfatizar e sublinhar a encenação. (JANNUZZELLI, 2015, p. 121).

O circo-teatro sempre esteve atento e poroso à sua contemporaneidade, e as atualizações da Comparsaria Cênica trabalhadas nas adaptações dos textos e discutidas no grupo não são um despropósito para a linguagem e sim um caminho natural e muito importante para o decorrer dela. As apresentações reverberaram na plateia de forma positiva, influenciando também pessoas que já tinham conexão com o fazer teatral a pesquisar mais sobre o circo-teatro. Dessa forma o ciclo continua, a sociedade muda e o teatro acompanha. O teatro e o circo sempre irão instigar pessoas, e pessoas compõem ambos.

Também identifiquei a carência de encontros e oficinas voltadas para a comicidade feminina no circo-teatro, que possibilitem uma maior abertura para mulheres. Assim, considero que este tema é importante para sociedade tanto no âmbito artístico quanto acadêmico. Se uma jovem artista tem o desejo de pesquisar a comicidade, essa artista também tem o direito de ser protagonista e de saber que existem variadas maneiras de investigações dentro do humor. Para expor suas dores, sentimentos, críticas e paixões, artistas iniciantes tem o direito de aprender que a comédia pode ter profundidade e não ficarem preso(a)s a estereótipos e preconceitos contra a comédia popular. Se esse artigo me permitir influenciar ao menos uma jovem artista na busca e no fazer teatral relacionados ao circo-teatro e/ou comicidade, então sinto que o objetivo terá sido atingido.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, José Carlos dos Santos. O Teatro no Circo Brasileiro – Estudo de caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

DAHER, Kátia. Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. Circo-Teatro através dos tempos: Cena e Atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

KASPER, Kátia Maria. Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP, 2004.

MERÍSIO, Paulo. O Circo-teatro. In: FARIA, João Roberto (dir.). História do teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013. v. 2, p. 433-446.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAAVEDRA, Renata. Mulheres palhaços: comicidade, gênero e política com o grupo “As Marias da Graça”. Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, v. 26, n. 1, p. 143-156, 2018.

SILVA, Erminia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2003.

TORTORELLA, Maria Emília. A poética de Carlos Alberto Soffredini: uma bagunça rapsódica. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2019.

## Entrevistas

AQUINO, Hélio. Entrevista concedida a Vitoria Marafigo. **A Figura feminina na Comicidade**, Curitiba, P. 1 á 25, janeiro, 2021.

RAMOS, Gidiane. Entrevista concedida a Vitoria Marafigo. **A Figura feminina na Comicidade**, Curitiba, P. 1 á 25, Abril, 2021

JANNUZZELLI, Fernanda. Entrevista concedida a Vitoria Marafigo. **A Figura feminina na Comicidade**, Curitiba, P. 1 á 25, janeiro, 2021.

## Sites

CIRCO DE TEATRO TUBINHO (2021) Disponível em <https://www.tubinho.com.br/>  
Acesso em 20 de janeiro de 2021

FESTIVAL ESSE MONTE DE MULHER PALHAÇA (2021) Disponível em <http://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/> Acesso em 29 de Outubro de 2021

---

<sup>i</sup> Discente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II – FAP. Pesquisadora da linguagem de Circo-Teatro. Desde 2017 é integrante do grupo de teatro Comparsaria Cênica, sediado em Curitiba, Paraná. Contato: [marafigovi@gmail.com](mailto:marafigovi@gmail.com)

<sup>ii</sup> Professora colaboradora no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II – FAP. Bacharela, Mestra e Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Desenvolveu estágio de pesquisa junto ao *Institut de Recherche en Études Théâtrales* da *Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*. É co-fundadora da Cia Beira Serra de Circo e Teatro, sediada em Botucatu, interior de São Paulo. Contato: [emilia.tortorella@gmail.com](mailto:emilia.tortorella@gmail.com)

<sup>iii</sup> Graduado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, 1991. Mestrado em Artes Cênicas pela USP, 2003. Doutorado em Artes Cênicas pela USP, 2014. Desde 1995 leciona no Teatro Escola Macunaíma. Contato: [adrianocypriano@gmail.com](mailto:adrianocypriano@gmail.com)