



QUATRO ATOS DE JUDITE – O CORPO FEMINISTA DA PALHAÇA

Fernando Chui de Menezes*

Resumo – O presente artigo pretende analisar a atual construção do gênero *palhaça* e suas implicações políticas, a partir do olhar sobre Judite, a palhaça interpretada pela atriz Elena Cerântola, personagem essencial do espetáculo *Curta a temporada*, do Circo Vox, apresentado no Memorial da América Latina, em 2008. O autor foca determinados aspectos percebidos na ação humorística de Judite que – sem negar seu sexo ou meramente remeter-se ao grotesco, caráter histórico do palhaço – podem servir de referência à desmistificação da visão clássica de filósofos do riso, que pressupunham a imagem feminina ligada somente a ideais de beleza e sedução e, consequentemente, à impossibilidade de humor. Reflete-se, pois, sobre a relação entre a evolução do palhaço-mulher e novas interfaces possibilitadas pelo mundo pós-feminismo.

Palavras-chave: palhaça, corpo, gênero, riso, humor.

INTRODUÇÃO

O riso deve preencher certas exigências da vida em comum, deve ter um significado social (BERGSON, 1993, p. 21).

O palhaço tem sua tradição marcada por figuras masculinas e pouquíssimas referências costumam ser feitas a mulheres na história dessa personagem. Entretanto, a cena circense contemporânea começa a esboçar o rompimento dessa tradição, introduzindo – por meio de alguns espetáculos e grupos independentes – a figura da palhaça no universo circense.

Os circos brasileiros em atividade, pela limitação dada pela sua própria condição social, costumam ter em comum a característica de possuírem tamanho reduzido. Isso comparado aos grandes espetáculos repletos de números voltados para o êxtase dos observadores diante das façanhas de trapezistas/malabaristas, dos números de ilusionismo e de animais selva-

* Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) e doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo (USP).

gens, entre outros que povoam o imaginário circense em nossa cultura. Por essa mesma razão, esses circos pequenos acabam por evidenciar a personagem palhaço¹, que outrora tinha o papel de entreter as plateias nos intervalos dos grandes números com suas entradas e reprises (números de palhaços com diferentes espaços e níveis de improvisação) e que têm agora sua função redimensionada diante da ausência dos eventos grandiloquentes, por conta de sua dificuldade em termos de espaço, preparo humano e custo financeiro.

O espetáculo *Curta a temporada*, do Circo Vox, leva às últimas consequências essas duas particularidades. Não se trata somente de um circo pequeno, mas de um espetáculo circense formado por apenas quatro integrantes: um casal de palhaços acrobatas/malabaristas, Bobi (Gallo Cerello) e Judite (Elena Cerântola), uma comediantes² que interpreta a ingênua empregada do circo Zirabel (Fabiana Karfig) e uma contorcionista/equilibrista, Tânia Oliveira. O "circo-família", como tradicionalmente se constituiu muito da história do circo, parece acompanhar, no Vox, uma tendência da sociedade moderna: a família de dois; Elena e Gallo não são apenas sócios e donos do circo – um impressionante casal "faz-tudo" –, mas também são casados e não possuem filhos, fazendo do Circo Vox uma microfamília circense. É nesse contexto que a figura do palhaço tem ainda mais uma função central no conceito do espetáculo, direcionando o olhar do público para si por quase todo o jogo circense que se nos apresenta.

O espetáculo começa brincando com o evidente contraste que possui em relação ao conceito dos grandes espetáculos circenses desde o início em que, como glosa, faz referências ao circo de animais ao simularem a apresentadora sendo engolida por um leão faminto – sugerido pelo som de rugidos ao alto-falante – que estaria escondido atrás das cortinas. Reforça a brincadeira sobre essa sua contradição de "minicirco" quando os dois palhaços reaparecem dizendo que todos esperariam que novos componentes adentrassem o picadeiro, mas que ali estavam novamente os mesmos.

O número restrito de participantes do Circo Vox no *Curta a temporada* não expressa a riqueza de recursos de linguagem circense que o espetáculo apresenta. Entre palhaçadas gerais do casal, exibem-se momentos de equilíbrio, um número com a contorcionista, uma reinterpretação do número clássico dos "mágicos árabes" e um esquete cômico semifechado com a personagem Zirabel, que desemboca em um número musical com participação do casal de palhaços e de um voluntário escolhido na plateia. Ao longo de toda a apresentação, o casal segue buscando interação com "tipos cômicos" encontrados na plateia, como "carecas", "japoneses", "engravatados", "narigudos" e "cabelos ruins".

1 - Como explicado por Bolognese (2003).

2 - Optei aqui por chamar a atriz Fabiana Karfig de comediantes – e não de palhaça – por uma questão de estilo de interpretação, já que, a despeito do contexto de espetáculo circense, não há referências ao *clown* em sua forma de atuação, além de ela não utilizar adereços comuns aos palhaços.

A exemplo dos circos em atividade nas grandes cidades, os dois palhaços exploram o “politicamente incorreto” em seus limites, no campo da moralidade contemporânea. Em entrevista, Elena e Gallo me falaram que, assim que adentram o picadeiro, precisam estar muito sensíveis a atitudes do público, desde a escolha dos participantes de cada troca no nível da agressividade até que ponto podem chegar sem afastar a plateia.

O *show* de humor segue até os momentos finais em que a empregada se revela uma cantora afinada e impostada ao estilo de musicais da Broadway e, logo a seguir, quando Elena se despe de Judite para realizar, como acrobata, o número do “tecido aéreo”, precedendo a conversa de despedida com o público.

Apesar de finalizar com uma quebra de comicidade – do momento sublime das acrobacias nos tecidos à conversa final com o público em que os quatro integrantes retornam ao palco para agradecer e pedir ajuda na divulgação do circo³ –, o espetáculo se costura no humor dos palhaços que envolve direta ou indiretamente todos os esquetes. Como se a lógica do circo tradicional se invertesse e os números não cômicos fizessem ali o papel de entradas que preparassem a volta da cena humorística.

É nesse contexto de *clowns*⁴ que pretendo aqui tratar de um elemento em particular que penso se evidenciar no todo: a palhaça Judite, vivida por Elena Cerântola.

ATO I: A CHEGADA DE JUDITE – ZOMBARIA DE MANEIRISMOS FEMININOS

Juntamente a Gallo, seu marido e sócio no Circo Vox, que faz o palhaço Bobi, Elena conduz o espetáculo sob o espírito da personagem Judite, um misto de encarnação do estereótipo feminino moderno da “perua” com uma histórica professora de aeróbica. Já em sua entrada, Judite busca, simpática e curiosa, a interação com o público, revelando-se exageradamente em roupas chamativas em estilo próximo ao *kitsch*, falas espalhafatosas em um sotaque fortemente paulistano e movimentos que se alternam entre a dança e o gesto exibicionista. Em meio a celulares de plástico a tiracolo e cumprimentos individuais às pessoas das primeiras fileiras da plateia, Judite se expressa em jargões da fala cotidiana como “Me liga” ou “Ai, que vergonha”, arrancando risos do público em geral.

Até esse ponto, não haveria nada em sua atuação que não pudesse ser igualmente engraçado se fosse tudo encenado por um palhaço-homem. Pelo contrário, poderia ser até mais cômico, dado o grotesco próprio da tentativa caricatural de um homem de se parecer com uma mulher. Entretanto, a ação contínua de Judite no picadeiro acaba por negar a percepção de que ela poderia ter vida no corpo de um palhaço-homem.

3 - O Circo Vox não possui patrocínio.

4 - Não farei aqui distinções de nenhuma natureza entre aquilo que denominarei *clown* e o que chamarei de palhaço/palhaça.

A partir do momento em que Elena começa a brincar de forma física e – consequentemente – conceitual com seu corpo e gênero, a palhaça Judite surge ressignificando o palhaço, e gera-se ali a irreversibilidade semântica da mulher por trás da maquiagem.

ATO II: A CONSCIÊNCIA DO SEXO DE JUDITE

No número de equilíbrio, Bobi – o palhaço-namorado – brinca de se enfezar com homens da plateia que supostamente estariam olhando de forma maliciosa as partes íntimas de sua palhaça-namorada. Em outro momento, ela fica sozinha no palco e entretém a plateia com piadas e improvisações; em certo momento de um dos dias em que assisti ao espetáculo, um rapaz da plateia riu de uma piada e disse "Boa!", com que ela rebateu imediatamente em tom bem-humorado: "Sou boa? Obrigada!".

Tais episódios receberiam interpretações absolutamente diferentes se encenados por palhaços homens, mesmo que travestidos. O corpo exposto da mulher em seu desconcerto cômico traz ao picadeiro uma nova leitura sobre o corpo feminino circense que agora não somente ocupa o espaço do palhaço-macho, como também soma à sua apresentação novas questões de cunho político.

Poder-se-ia dizer que foi a revolução feminista que possibilitou Judite. O universo *clown* pode ter em Judite uma boa amostra de que certos tipos cênicos não pertencem exclusivamente ao universo masculino, como se enuncia historicamente. Assim como há majoritária predominância de pintores e filósofos homens – assim como de *serial killers* – na história, isso não seria diferente no circo; da mesma forma, nada impede que se diminua mais e mais essa diferença, em diálogo com as conquistas democráticas.

ATO III: A PIADA FEMINISTA COMO DECLARAÇÃO DO LUGAR DE JUDITE

No número inicial, Judite ensina às mulheres como tratar seus homens: ela sobe nas costas de Bobi, se equilibra sobre seus ombros, agarra sua cabeleira crespa como se fosse uma crina e o cavalga. A brincadeira "feminista", embora não se repita de forma tão explícita no restante da apresentação, se faz presente por toda a *performance* de Judite, mas de forma subliminar.

A questão que me parece importante observar na palhaça Judite se refere à sua construção como uma nova categoria nesse contexto de tradição absolutamente masculina. A incorporação de trejeitos e maneirismos de figuras femininas contemporâneas, como a professora de ginástica, a perua e a feminista, acende a própria discussão sobre a questão de gêneros tão atual aos nossos dias.

George Minois (2003) reserva ao leitor um breve parágrafo em que trata da distinção sexista descrita por E. Dupréel e absolutamente presente na história da comicidade. De acordo com Minois (2003, p. 611):

[...] a feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais ao *show business* atual lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução o riso supre a ausência do charme.

A distinção sexista apontada por Minois é desafiada pela palhaça Judite a todo o momento em que ela expõe seu corpo, demarcando-o em sua sexualidade. Como no momento em que a palhaça engatinha em direção aos fundos do circo e cobre seu sexo com a mão, dizendo por algumas vezes: "Opa, não olha aqui, não!".

Nesse momento, é interessante remeter Judite à figura mitológica de Baubo, imagem da mitologia grega representada por uma mulher velha que, ao levantar a saia e mostrar seu sexo, provoca o riso naqueles que a veem (Devereux, 1984). Assim como em Baubo, o enunciado de Judite é pleno de autoconsciência sobre o que seu corpo representa para o olhar masculino. Esse enunciado nega para afirmar essa consciência ao mesmo tempo que sinaliza negativamente o que deve ser olhado, não o corpo, mas o saber sobre ele.

Judite, que é jovem, inverte a lógica da velha Baubo, sob o corpo atlético de Elena. Dessa forma, ela cria uma consciência no homem sobre o fato de sua feminilidade desejada não ser entregue à objetificação, mas da qual ela mesma é a dona pela capacidade de rir dele e de fazer rir por meio dele.

ATO IV: CONTORCIONISMO E EXORCISMO: O CORPO GROTESCO EM JUDITE

Ao cair ao chão, ao final do número de equilibrismo com Bobi, Judite se firma sobre braços e pernas no solo e começa a andar como uma espécie de "aracnídeo quadrúpede", em um contorcionismo que a deixa com a barriga para cima. Bobi exclama: "Que é isso? É o exorcista!" – em referência ao clássico filme de terror.

Diga-se que, na maior parte do tempo, Judite não causa gargalhadas por conta do conteúdo de suas piadas, mas pela movimentação esdrúxula e pelas caretas constantes, ou seja, pelo trabalho do corpo. E o corpo do palhaço, via de regra, explora o seu potencial grotesco. Em entrevista concedida a mim na época do espetáculo, Elena Cerântola contou que, em seu processo de construção no circo, ouviu críticas às suas caretas, consideradas excessivas por professores em oficinas de *clowns*, tanto no Brasil como na França, onde fez Faculdade de

Circo junto com o marido Gallo. Em certo momento, declarou: "Um dia eu disse: 'Vou fazer do meu jeito e pronto. Descobrir minha própria palhaça'".

Parece-me que é somente assim que o novo pode surgir na arte: a partir de intuições, corpos e visões individuais que desafiem esquematismos preestabelecidos pelos sistemas sociais, culturais e políticos. No caso de Judite, o grotesco vem negar então o seu caráter tipicamente feminino.

Não causa nenhuma estranheza que o palhaço, cuja razão de comicidade está mais focada no corpo do que no discurso, encontre, em tempos atuais, sentido como novo gênero – no caso, a palhaça – explorando o corpo da mulher. Todavia, faz-se necessária a distinção entre o que chamo de corpo da mulher e o que se convencionou chamar de corpo feminino.

Ora, se a feminilidade não é cômica, como expressa Minois (2003), é preciso que se gere a pergunta: de qual feminilidade estaremos aqui falando?

Trata-se evidentemente de uma noção do feminino que é herança de uma cultura patriarcal, hoje traduzida em ideais de beleza e comportamento pela sociedade de consumo e difundida na sociedade do espetáculo. O ideal romântico da imagem do feminino como expressão estética maior da beleza e da perfeição, calcada na ideia de seu inatingível (traduzido pela cultura contemporânea nos corpos pudicamente pornográficos, moldados pelas academias de ginástica e *softwares* de edição de imagem como o Photoshop), acabou por proliferar a rejeição cultural ao corpo concreto da mulher. Em programas humorísticos da televisão brasileira, o corpo da mulher somente ocupa o espaço do erotismo e calcado no estereótipo da "loura burra".

Parece-me que Judite apresenta sinais de que o corpo feminino pode ser belo mesmo sem ser frágil e mesmo sem ser pornográfico, ser grotesco sem ser masculino e igualmente descobrir e revelar sua comicidade sem se preocupar com a sua obrigação cultural de sedução e erotismo.

O surgimento do gênero "palhaça" no universo do circo traz a exposição do avesso do feminino, que não é necessariamente o masculino, mas algo que, de uma forma ou de outra, se forja na própria mulher. A negação do grotesco na figura da mulher é provavelmente um dos maiores asseguradores da cultura patriarcal, em que o ideal romântico deseja preservar a mulher sob a imagem divina, intocável e absolutamente distanciada de sua realidade política.

No momento em que, na personagem Judite, o corpo da mulher rejeita o rótulo do feminino, ele imediatamente se torna um corpo feminista, ao pôr em xeque os valores objetivos depositados historicamente no corpo da mulher. Ao se colocar no lugar da *pessoa que faz rir*, ela inverte conceitos e adentra o território do poder de sedução pelo riso, atribuído historicamente apenas aos homens como instrumento de conquistas sexuais.

A COMICIDADE EFETIVA COMO GARANTIA DA DIMENSÃO POLÍTICA DA PALHAÇA

Não obstante, nada do que busco expressar aqui com relação à questão política da palhaça Judite faria algum sentido se ela não fosse realmente engraçada. E ela de fato o é. A plateia não se contém em risos durante toda a sua aparição. É fundamental que não se perca de vista a verdade óbvia de que o palhaço é, antes de qualquer coisa, um agente do riso, e sua função primordial é, em qualquer contexto, espontaneamente fazer rir.

A força crítica do palhaço – seja em Grimaldi⁵, seja em Carlitos⁶ – se expressa por meio de seu ritual de comicidade, inerente a ele e, ao mesmo tempo, à sua margem. Se o palhaço/a palhaça deixar transparecer sua crítica – ou, como na expressão de Bolognese (2003), a sua dimensão política – de forma a sobrepô-la à sua graça, essa crítica rapidamente se esvaziará ou nem chegará realmente a acontecer.

Reitero: se Elena, a atriz por trás da farsa, não fosse de fato hilariante como Judite, a questão da palhaça – e de sua dimensão de corpo feminista – poderia aqui perder sua importância e até mesmo vir a depor contra a possibilidade de uma construção sólida do gênero palhaça hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palhaça, nesse caso traduzido ao corpo da atriz Elena Cerântola, expõe inevitavelmente sua ação a novas interpretações no campo da estética circense e, por conseguinte, na discussão contemporânea e política sobre a questão de gêneros sexuais.

Ao refletir sobre a ação cênica da palhaça Judite, pretendi analisar os elementos envolvidos na construção dessa personagem que se mostraram conceitualmente incomuns à tradição dos palhaços, assim como aqueles outros que se remetem ao universo *clown* masculino e, até mesmo por isso, merecem nova discussão quando observados na representação de uma mulher.

Parece-me que a discussão sobre a palhaça centra-se no fato de o corpo da mulher situar-se agora em um lugar em que antigamente não se registrava, remontando a momentos da história do teatro em que mulheres puderam assumir os papéis femininos que eram, até então, exclusividade dos atores homens. O palhaço, personagem sem sexo, ao delimitar-se hoje em um corpo feminino, pode servir para colocar os próprios conceitos de *palhaço* e de *corpo feminino* em pauta.

5 - Joseph Grimaldi, o antigo *clown* inglês.

6 - Carlitos, o *clown* cinematográfico de Charles Chaplin.

Neste breve artigo, procurei demonstrar uma visão particular a respeito da construção de um gênero recente na história do circo: a palhaça. Este que, por sua vez, delinea-se desde já como um desconstrutor do próprio gênero feminino.

Four acts of Judite – the feminist body of clown

Abstract – This article analyzes the current construction of the gender clown and its political implications, focusing Judite, the clown played by actress Elena Cerântola, essential character of the show *Curta a temporada* (*Enjoy the season*) of the Circo Vox, presented at the Latin American Memorial in 2008. The author centers his attention on certain features of Judite's action of humor which – not denying her sex nor merely referring to the grotesque historical character of the clown – could be taken as a reference to demystify the classical view of philosophers of laughter which only associate the female image to ideals of beauty and seduction and, therefore, unable of humor. That way, it invites reflections on the relationship between the evolution of the woman-clown and new connections made possible in the post-feminism world.

Keywords: woman-clown, body, gender, laugh, humor.

REFERÊNCIAS

BERGSON, H. *O riso*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BOLOGNESE, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

DEVEREUX, G. *Baubo, la vulva mítica*. Barcelona: Icaria, 1984.

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