

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE - UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ENTRE O SER E O QUERER: O PROTAGONISMO FEMININO
EM *JEANNE D'ARPP*

DANIELLE SOUZA BATISTA

Guarapuava

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE - UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ENTRE O SER E O QUERER: O PROTAGONISMO FEMININO
EM *JEANNE D'ARPP*

Dissertação apresentada por Danielle Souza Batista, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Níncia Cecília Ribas Borges
Teixeira.

Guarapuava
2014

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

S731e Batista, Danielle Souza
Entre o ser e o querer: o protagonismo feminino em Jeanne D'Arppo /
Danielle Batista Souza.– Guarapuava: Unicentro, 2014.
x, 100 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientadora: Profª. Drª. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira;
Banca examinadora: Profª. Drª. Angela Maria Rubel Fanini, Profa. Dra.
Maria Cleci Venturini.

Bibliografia

1. Literatura. 2. Teatro. 3. Estudos de Gênero. 4. Representação. I.
Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 801.952082

TERMO DE APROVAÇÃO

DANIELLE SOUZA BATISTA

ENTRE O SER E O QUERER: O PROTAGONISMO FEMININO EM JEANNE D'ARPPPO

Dissertação aprovada em 16/12/2014 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Profa. Dra. Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira

(UNICENTRO)

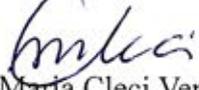
Presidente



Profa. Dra. Angela Maria Rubel Fanini

(UTFPR)

Membro



Profa. Dra. Maria Cleci Venturini

(UNICENTRO)

Membro

GUARAPUAVA-PR

2014

À pequena Helena...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a:

Deus, por me guiar sempre...

Lucas, meu esposo e companheiro de todas as horas, por não se enquadrar nas definições e ir muito além daqueles lugares que pertencem aos homens. Por ter possibilitado que esse trabalho nascesse sendo pai e “dono de casa” extremamente dedicado. Mas, principalmente, por ter acreditado em mim e nunca ter me deixado dizer que eu não conseguiria.

Helena, por ter tornado minha vida mais colorida. Durante o ano em que escrevia esse trabalho pude acompanhar sua incrível transformação, de um bebê que mal abria os olhos, a uma menina que fala sua própria língua, engatinha, faz bagunça, bate palmas, e que, com certeza, será uma mulher muito feliz e realizada, porque eu estarei ao seu lado e farei o possível para que isso aconteça.

Minha mãe, meu exemplo de mulher. Por ter sempre me incentivado e, na sua simplicidade, ter me oferecido oportunidades de crescer.

Meus cunhados, Saulo e Karla, pela ajuda na criação do título dessa dissertação.

Níncia, por acreditar que seria possível. Por ser, sempre, tão sensível e compreensiva, mas ao mesmo tempo firme e exigente. Por ter sido um exemplo de mulher vencedora.

A todas as mulheres que me inspiraram nessa vida, que foram queimadas, torturadas, abusadas, oprimidas, mas que foram essenciais na transformação do papel que ocupamos hoje no mundo.

*“Não será com algumas mulheres no poder
que esqueceremos as milhares escravizadas
na cozinha, no tanque e na cama.”*

Maria Lacerda de Moura

BATISTA, Danielle Souza. **ENTRE O SER E O QUERER: O PROTAGONISMO FEMININO EM JEANNE D'ARPPPO**. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro Oeste. Orientadora: Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira. Guarapuava, 2014

RESUMO

A luta das mulheres para serem reconhecidas como agentes da História vem de longa data. Desde o nascimento, é atribuído à mulher o papel de esposa e mãe. No entanto, a partir da modernidade, surge um novo papel social, adquirido por sua inserção no mercado de trabalho. Isso vai acarretar mudanças na constituição da identidade feminina gerada a partir das novas práticas discursivas. Esse novo papel vai influenciar nas relações sociais, alterando a construção identitária feminina. O *corpus* do trabalho é a peça teatral *Jeanne D'arppo*, escrita por Gardi Hutter em 1981. *Jeanne D'Arppo* é uma peça teatral cômica, em que a protagonista apresenta um comportamento característico dos *clowns*. Uma figura deformada, com aspecto físico desleixado e que traz certa ingenuidade nas ações. Mas, ao mesmo tempo, aproveita-se dessa suposta ingenuidade para criticar e falar indiretamente de questões sociais. Gardi Hutter propõe, por meio do riso, uma reflexão sobre os lugares sociais que a mulher ocupa e quais tarefas lhes são atribuídas. Nesse caso, mais especificamente, trata-se de um lugar que historicamente é considerado parte do universo feminino: a lavanderia. Na leitura das representações femininas na peça teatral, percorremos os caminhos teóricos do conceito de representação desenvolvido por Roger Chartier, bem como, as teorias dos Estudos de Gênero, utilizando teóricas como: Joan Scott, Teresa de Lauretis, Michelle Perrot. A pesquisa busca analisar a construção social da identidade da mulher e os agentes fragmentadores dessa nova identidade. Conclui-se, com essa pesquisa que, *Jeanne D'arppo* contribui para restaurar a autoridade das ações das mulheres, e também pode contribuir para a reconstrução do papel feminino timidamente representado e ocultado na cultura ocidental hegemônica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Teatro. Estudos de Gênero. Representação.

BATISTA, Danielle Souza. **BETWEEN BEING AND THE WANT TO BE: THE FEMININE PROTAGONISM IN *JEANNE D'ARPPPO***. 100f. Dissertation (Master of Letters) – Universidade Estadual do Centro Oeste. Orientadora: Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira. Guarapuava, 2014

ABSTRACT

The struggle of women to be recognized as agents of history is long-standing. From birth, the woman is assigned the role of wife and mother. However, from modernity, emerges a new social role, acquired by their insertion in the labor market. This will entail changes in the constitution of female identity generated from the new discursive practices. This new role will influence the social relationships, changing the female identity construction. The corpus of this work is the play *Jeanne D'arppo* written by Gardi Hutter in 1981. *Jeanne D'Arppo* is a comic play in which the protagonist has a characteristic behavior of clowns. A deformed figure with unkempt physical appearance and that brings certain naivety in her actions. But at the same time takes advantage of this supposed naivete to criticize and speak indirectly to social issues. Gardi Hutter proposes, through laughter, a reflection on the social position that women occupy and which tasks they are assigned. In this case, more specifically, it is a place that is historically considered part of the feminine universe: the laundry. With the reading of the inserted female representations in the play, we traverse the paths theoretical concept of representation developed by Roger Chartier, as well as theories of Gender Studies using researchers as Joan Scott, Teresa de Lauretis, Michelle Perrot. The research seeks to analyze the social construction of women's identity and fragmenting agents of this new identity. It is concluded from this research, *Jeanne D'arppo* helps to restore the authority of women's action, and can also contribute to the reconstruction of the female role and hidden shyly represented in the hegemonic Western culture.

Keywords: Literature. Theater. Gender Studies. Representation.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Com Gardi Hutter, durante o IV Festival <i>Ri Catarina</i>	13
Figura 2 - Hanna, a personagem de Gardi Hutter no cenário da peça.....	18
Figura 3 - Figura ilustrativa de um modelo de barcos-lavadouros	37
Figura 4 - Exemplo de Lavadouro do Templo	38
Figura 5 - Máscaras da <i>commedia dell'arte</i>	48
Figura 6 - Hanna travestida com sua calça e armadura	49
Figura 7 - Gardi Hutter como Hanna em seus quatro solos	50
Figura 8 - Três loucos brincando. Obra de Peter Brueghel	53
Figura 9 - Gardi em <i>Jeanne D'arppo</i> , com o livro inspirador.....	68
Figura 10 - Propaganda do sabão em pó OMO	76
Figura 11 - Exemplo de calça no estilo <i>blommer</i>	81
Figura 12 - Atitudes de Hanna, depois de vestir a calça.....	84
Figura 13 - Momento em que Hanna “transforma” os seios em músculos.	85
Figura 14 - Hanna satisfeita com o casaco que disfarçou seus seios.....	87
Figura 15 - Hanna e sua inusitada armadura	88
Figura 16 - Hanna mostra falta de habilidade ao manejar a espada.	89
Figura 17 - O tanque transformado em túmulo	90
Figura 18 - Hanna revive em forma de anjo.....	91

SUMÁRIO

PRÉ-ESTREIA	11
1. BASTIDORES	14
1.1 Por trás das cortinas	16
1.1.1 O enredo.....	17
2. EM CENA: <i>JEANNE D'ARPPPO</i>	20
3. ENSAIOS. Cena 1 - O riso e a crítica social: no meio do caminho o burlesco.....	40
3.1 Cena 2 - Diálogo cênico com a <i>commedia dell'arte</i>	45
3.2 Cena 3 - <i>Jeanne D'arppo</i> na corda bamba: <i>Clown?</i> Palhaço? Bufão?	51
4. O ESPETÁCULO: <i>JEANNE D' ARPPPO</i> E A FIGURA DA MULHER EM (DES) CONSTRUÇÃO	60
5. APLAUSOS	65
6. FECHAM-SE AS CORTINAS	93
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

PRÉ-ESTREIA

O que se poderia encontrar num texto que tem como título: “Pré Estreia”? Algo não muito comum se apresenta nesse trabalho e, esse pequeno texto inicial pretende esclarecer, de antemão, algumas possíveis perguntas que você, como leitor, pode se fazer ao longo da leitura. Aqui em “Pré-Estreia”, o objetivo é contar um pouco sobre como foi a gênese das ideias que resultaram nessa dissertação.

Toda a estrutura foi pensada de modo a se relacionar com o teatro, fato que, naturalmente não resultou em algo muito tradicional. Os títulos e subtítulos dos capítulos retomam termos teatrais e tentam refazer a trajetória de um espetáculo desde sua concepção até o encerramento.

Meu primeiro contato com a peça *Jeanne D’arppo*, aconteceu em 2005, quando assisti uma versão em vídeo. Naquela ocasião, confesso que não apreciei com olhos muito atentos. Num primeiro momento, ela me pareceu mais uma peça cômica com o intuito de entreter o espectador. Engano meu, dois ou três anos depois, eu, já formada, estava lecionando aulas de Arte para alunos do ensino fundamental; foi quando me ocorreu a possibilidade de apresentar a eles a mesma peça que havia me encantado tempos atrás. Poderia ser uma boa oportunidade dos alunos apreciarem uma peça de alta qualidade, de uma atriz estrangeira conhecida no mundo todo. Ainda que essa apreciação tenha acontecido por meio da reprodução fílmica da peça, pensei que seria válido, pois dificilmente esses alunos teriam acesso a tal material.

Inicialmente, meu objetivo ao apresentar o vídeo da peça era analisar com os alunos, os elementos cênicos, tais como: figurino, maquiagem, cenário, iluminação, gesto, entre outros. E assim aconteceu, meu primeiro objetivo tinha sido atingido. Os alunos se divertiram com as palhaçadas da atriz e pensaram sobre os elementos da cena.

Foi só depois de assistir algumas vezes à *Jeanne D’arppo*, que eu comecei a me dar conta de que aquilo tudo que era mostrado ali, não se tratava de uma peça cômica qualquer. Aquela palhaça, encenada por Gardi Hutter, tinha alguma coisa para dizer e

estava dizendo, o tempo todo. Os próprios elementos cênicos, que antes tinham sido analisados por meus alunos, estavam carregados de informações, que passaram a despertar meu interesse e o desejo de aprofundar a pesquisa sobre o trabalho desenvolvido nessa peça.

Foi só em 2012 que o desejo de estudar a temática da peça começou a se concretizar. Durante uma disciplina, que realizei como aluna especial do Mestrado em Letras da Unicentro, tive a oportunidade de juntar literatura, arte e gênero num pequeno trabalho que acabou rendendo frutos. A disciplina chamava-se “Relações de gênero: interseções multiculturais”, e no seu transcorrer fui apresentada a nomes importantes dos estudos de gênero, como: Joan Scott, Teresa De Lauretis e Michelle Perrot, e muitas outras teóricas. No trabalho final da disciplina, era preciso escolher um objeto de estudo para relacionar com as teorias a mim apresentadas. Dentro do campo das artes, existem muitos trabalhos que discutem as questões de gênero, mas foi aí que eu vi a oportunidade de retomar aquela peça teatral que tanto me instigava. Eu queria descobrir quem era aquela palhaça, tão famosa entre uma infinidade de palhaços homens. O que havia por trás desse cenário tão sugestivo? O que essa personagem deseja de verdade? A que reflexões nos leva o riso provocado por uma mulher dentro de uma lavanderia? Foi a partir dessas perguntas que nasceu essa pesquisa.

Vale ressaltar que grande parte da análise apresentada a seguir, foi realizada a partir da peça teatral em vídeo. Foi só próximo da conclusão, desse trabalho, que tive a feliz oportunidade de assistir à peça ao vivo, sem ter nenhuma mídia interferindo na apreciação. Gardi é uma atriz suíça, por isso, é raro que ela venha ao Brasil e mais rara ainda, foi a chance que tive de vê-la antes de concluir esse trabalho. Nosso encontro aconteceu em Florianópolis, durante o IV Festival *Ri Catarina*.



Figura 1: Com Gardi Hutter, durante o IV Festival *Ri Catarina*. Arquivo pessoal da pesquisadora.

Ao final da peça, depois de tentar aqui e ali, consegui que algumas pessoas proporcionassem nosso encontro. Gardi apareceu no palco, já sem o figurino, e foi de uma gentileza extrema. Nos cumprimentados, parabenizei-a e conversamos sem pressa durante uns 15 minutos. Num vai e vem pelo inglês, espanhol, italiano a atriz se mostrou muito acessível e um pouco surpresa com a minha escolha de estudar essa peça. Um fato curioso desse encontro foi que eu acabei sendo muito mais questionada por ela, do que ela por mim. Eu não contava com a chance dessa conversa acontecer, quem dirá de lhe fazer perguntas e muito menos de ser “entrevistada” por ela. O fato é que esse encontro me permitiu conhecer um pouco da pessoa por trás do nariz vermelho e de sentir a força da palhaça mulher. Gardi leva ao palco um pouco de cada mulher, um pouco de cada uma de nós, mas sem perder seu foco principal, que segundo ela é, acima de tudo, fazer rir.

Um bom espetáculo a todos.

Merde!

1 BASTIDORES ...

Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morremos como artistas. Isso seria a eternidade?

Clarice Lispector

As lutas de representações, conforme Roger Chartier (1991), apontam para conflitos e mecanismos de poder utilizados para estabelecer grupos e suas visões de mundo sobre outros: “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, o seu domínio” (CHARTIER, 1991, p.17). A construção do masculino e do feminino determinou os lugares, ações e papéis que cabiam a cada sexo. O estudo de gênero não tenta compreender os modelos e identidades fixadas socialmente na essência do feminino ou do masculino, de forma naturalizada e a-histórica, mas nas relações entre homens e mulheres de um dado momento e de um dado local. As abordagens de gênero “[...] procuram, assim recobrar o pulsar na história, recuperar sua ambiguidade e a pluralidade de possíveis vivências e interpretações, desfilar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiência, fugindo dos dualismos e polaridades e questionando as dicotomias”. (MATOS, 1997, p.80)

A atuação da mulher, nos variados contextos sociais, foi construída por lutas, palavras e também silêncio. Silêncio que gerou sentidos e mudou o curso da história. Nesse universo em transformação, inúmeros foram os discursos que socialmente se elucidaram a respeito da questão de gênero e diferentes foram os sentidos a ele atribuídos. A sociedade patriarcal traduz bem esse silêncio que denuncia as formas de opressão a que foram submetidas as mulheres. Ao longo da história, mulheres de variadas culturas, assumiram papéis que estiverem numa posição, quase sempre inferior

às funções assumidas por homens. Em algumas sociedades, as mulheres foram, e ainda são, vítimas de abuso de poder. O único lugar em que a mulher pôde ter a falsa sensação de estar no comando, foi dentro de sua própria casa.

Para Borges-Teixeira (2012), a emergência do movimento feminista, no final da década de 1960, produziu novos modos de representação do feminino no campo da arte, desencadeando, assim, a necessidade de questionamentos sobre a formação da identidade de gêneros e suas respectivas “funções” dentro da sociedade ocidental. No âmbito artístico, o gênero loca-se no processo de questionamento da grande presença de nomes masculinos na História da Arte, no mercado de arte, e na inserção midiática das recentes temáticas contemporâneas, ou seja, as poéticas intimistas, sexuais e subjetivas.

A questão do gênero, e, posteriormente, o feminismo, criaram, assim, pontes de diálogo com o universo feminino dentro do universo artístico, até então, estritamente masculino. Durante grande parte da história da arte ocidental, as mulheres figuravam como musas ou como assistentes e não como artistas criadoras. Deixando de serem espectadoras, as mulheres tomaram a “liberdade” de serem criadoras, e de determinarem suas imagens artísticas, de elegerem suas poéticas. O movimento feminista na arte vem então para desconstruir a premissa de mulher objeto de desejo. De musas inspiradoras para o olhar do artista, a mulher passa a ser o olho e a mão que cria.

Ao tentar romper com essa perspectiva histórica, muitas escritoras, jornalistas, artistas e compositoras explicitaram em seus trabalhos a insatisfação com tal condição. Gardi Hutter foi uma dessas mulheres, autodirigiu-se e produziu quatro solos *clownescos*¹. A pesquisa analisa um de seus solos, a peça *Jeanne D'arppo*, criada e encenada por Hutter.

Jeanne D'arppo é uma peça teatral cômica em que a personagem principal apresenta um comportamento característico dos *clowns*. Uma figura deformada, com aspecto físico desleixado e que traz certa ingenuidade nas ações. Mas ao mesmo tempo, aproveita-se dessa suposta ingenuidade para criticar e falar indiretamente de questões sociais, mostrando-as de outro ponto de vista. Ana Elvira Wuo afirma que o ator cômico tem “[...] como objetivo inverter a ordem pré-estabelecida, construindo uma capacidade de parodiar e de rir das situações humanas” (WUO, 2008 p. 57).

¹ Que se refere ou tem algo a ver com *clown*, com palhaço; APALHAÇADO. Disponível em: <http://br.significado.de/clownesco#ixzz3Dh2VNiqv>. Acesso em 18/09/2014

A pesquisa contribui para a visibilidade dos trabalhos de autoria feminina dentro das artes cênicas, por discutir questões altamente debatidas por teóricas feministas, como Joan Scott e a sempre revisitada Simone de Beauvoir. É, também, através do olhar de Michelle Perrot que se pretende, neste trabalho, recuperar brevemente a história de silêncio e silenciamento que pesou sobre o sexo feminino por tanto tempo, especialmente, no campo da escrita.

Com base nos estudos de Bergson (1983), sobre a significação da comicidade, a pesquisa mostra como, por meio do riso, somos capazes de tratar de temas polêmicos e dar visibilidade a eles, porém de maneira mais leve. O riso aparece, então, como função social, propiciando uma possível libertação para aquele que ri das próprias fraquezas. Já Burnier (2001) e Bakhtin (1987) nos dão suporte ao tratarmos dos tipos cômicos, entre eles o *clown*, o bufão e os personagens da *commedia dell'arte*; suas características, semelhanças e diferenças.

De modo geral, esta pesquisa pretende analisar o enredo da peça teatral *Jeanne D'arppo*, sendo o objetivo principal desta análise, identificar quais questões ligadas ao gênero são discutidas pela atriz. Além disso, pretendem-se buscar nas teorias teatrais, quais características do teatro de *clowns* facilitam a discussão do tema central e discutir questões relacionadas aos espaços considerados exclusivamente femininos.

1.1 Por trás das cortinas

A atriz cômica Gardi Hutter, nasceu em 05 de março de 1953. Com 24 anos, formou-se atriz na Academia de Artes Dramáticas de Zurique. Fez pesquisas sobre a linguagem do palhaço e estagiou na Itália com nomes importantes do teatro cômico.

Em seu currículo, podemos encontrar atuações no cinema, publicações de livros infantis e adulto, além das famosas peças de teatro que viajam o mundo como “*Jeanne D'arppo*”, por exemplo.

O *site* O Estado², traz informações sobre a vinda da atriz ao Brasil. Dentre as

² Matéria *online* disponível do site do jornal O Estado, de Fortaleza – Ce. Disponível em: <<http://www.oestadoce.com.br/noticia/atraz-suica-gardi-hutter-apresenta-espetaculo-no-teatro-jose-de-alencar>>. Acesso em 13/08/2014.

curiosidades sobre Gardi, a publicação registra que no carnaval, os suíços se fantasiam com a personagem criada por Gardi e que, a mesma personagem transformou-se em marionete, boneca, e resposta de palavras cruzadas.

1.1.1 O enredo

Em “*Jeanne D’arppo*”, o cenário descreve um ambiente doméstico, mais especificamente uma lavanderia e Gardi Hutter é uma lavadeira atrapalhada com suas bacias, varais, sabão, tanque e uma enorme quantidade de roupas sujas. Entre as inúmeras brincadeiras e trapalhadas iniciais, a personagem demonstra pouca, ou nenhuma vontade de lavar toda aquela roupa. A personagem, chamada Hanna, aparece vestida com uma roupa simplória, remendada e que é finalizada por um avental bem tradicional. Seus cabelos são descuidados, secos e arrepiados e no rosto um grande nariz vermelho.

Ela brinca e se diverte com o público, seu corpo roliço e avantajado é ao mesmo tempo ágil e elástico, com ele, ela executa as mais diferentes peripécias. Transforma cada objeto ali presente, em tantos outros, inimagináveis. Bacias são barcos, colheres são remos, o varal se torna uma corda bamba, a esfregadeira vira uma armadura, entre outras situações surreais em que a atriz coloca essa personagem.

Praticamente toda a peça é encenada sem falas, Gardi se utiliza do gramelô³, de gestos e da própria relação com os objetos para demonstrar tudo o que deseja que o público entenda. É possível notar, pela reação daqueles que a assistem, que a falta do texto teatral tradicional, não limita em nenhum momento a compreensão da história. O gramelô contribui muito com o caráter cômico que é proposto.

³ Também conhecido como “blablação”, é uma técnica de expressão vocal utilizada no teatro a fim de valorizar mais a expressão corporal, de forçar a fiscalização das ideias. No gramelô, o ator se comunica, substituindo as palavras por sons sem significado. Porém, nesse jogo onomatopéico, o acréscimo de ritmo e entonação, faz o ator seja capaz de transmitir um discurso completo.



Figura 2: Hanna, a personagem de Gardi Hutter no cenário da peça. Disponível em: <<http://migre.me/mz7Le>>. Acesso em 29/10/2014

O enredo da peça apresenta essa mulher, Hanna, totalmente envolvida com os afazeres domésticos, quando se depara com um livro que traz a história de Joana d'Arc, percebe que na situação em que se encontrava, seria impossível refazer os feitos da heroína. Ela considera-se totalmente fora do perfil. Além das roupas de guerra não servirem nela, Hanna mostra todas as possíveis contradições entre ser uma mulher e ser uma guerreira, as impossibilidades que a maternidade traria, e a falta de intimidade com o ambiente dito masculino.

A vontade de tentar é maior, dessa forma, Hanna se inspira no livro de Joana d'Arc para buscar alternativas. A leitura desse livro é sempre mais interessante do que qualquer outra coisa naquela lavanderia. A personagem lê e encena trechos do que parece ser uma batalha. Ela parece realmente admirada, ou surpresa com as histórias que lê.

Depois que o monte de roupas já se tornou uma ilha, um cavalo e um trono real nas suas encenações, ela vê que não terá alternativa a não ser iniciar o árduo trabalho de lavar todas aquelas roupas. E, assim, começa o processo mais do que lento de levar cada peça, uma de cada vez, até o tanque. O vai e vem da personagem sugere um ritmo que é acompanhado e marcado por palmas da plateia, o que a tira rapidamente do trabalho e a faz dançar. Realmente, lavar aquela roupa toda, não é uma prioridade.

Até a metade da peça, a personagem repete várias situações como essa, em que a brincadeira se sobressai e a roupa acaba ficando de lado. E sempre que ela se encontra numa situação confusa, que não consegue resolver sozinha, recorre ao livro com a história de Joana d'Arc.

Em dado momento, o monte de roupas ganha rosto (uma bacia) e se torna o monstro, o vilão da história que deve ser combatido. E não, coincidentemente, no mesmo momento, surge no palco uma calça; a qual muda completamente a atitude da personagem diante deste monstro. Por meio de gestos, ela mostra que, com aqueles seios, ela não poderá lutar contra o monstro. Eles irão atrapalhá-la. Então, sugere algumas alternativas, como, por exemplo, transformá-los em músculos. Percebendo a impossibilidade de realizar suas fantasias, a única alternativa que vê é cobri-los. E consegue fazê-lo com um grande casaco que encontra dentro do tanque. Ao vesti-lo, parece realmente satisfeita. Sua postura muda, seu caminhar é mais firme e faz gestos tipicamente masculinos.

Apenas a vestimenta masculina não faz com que ela consiga vencer o monstro. Ela precisa de mais alguma coisa, e sempre busca essa informação no livro. A personagem, então, paramenta-se toda, com uma armadura feita com uma esfregadeira, alguns funis como capacete e uma grande espada de madeira. Até um arco, feito de utensílios domésticos, ela usa para tentar derrotar seu inimigo.

Depois de muitas tentativas e buscas por informações no livro, a personagem consegue acertar o monstro com sua espada e arrancar-lhe a cabeça. Vencendo, assim, a batalha. Com a vitória, ela cai dentro do grande tanque cinza, que agora parece um túmulo e a espada invertida lembra uma cruz. A peça acaba com a morte da personagem, que segundos depois ressurgue como um anjo, com asas e uma auréola sobre a cabeça.

É essa luta travada contra o trabalho doméstico, com inspiração na personagem histórica Joana d'Arc, que Gardi Hutter nos apresenta em *Jeanne D'arppo*.

2 EM CENA: *JEANNE D'ARPO*

Vocês, artistas que fazem teatro em grandes casas, sob sóis artificiais! Diante da multidão calada, procurem de vez em quando; o teatro que é encenado na rua, no cotidiano, vários e anônimo, nutrido da convivência... Dos homens, o teatro que se passa na rua.

Bertolt Brecht

O ser humano é essencialmente um ser de linguagem, em nenhum outro momento de sua história, porém, o homem se viu emaranhado em uma pluralidade tão extraordinária de linguagens quanto na atualidade. As ciências, as artes, a psicanálise e os meios de comunicação – detentores de códigos particulares – transformaram o mundo em uma grande massa de signos. Essa abundância de linguagens acabou por forçar uma diluição de suas fronteiras, mas jamais a demarcação desses territórios foi tão imperceptível e irrelevante quanto hoje, quando, por exemplo, buscamos estabelecer o relacionamento entre duas formas de manifestações artísticas.

Apesar da migração de signos e recursos de um campo para outro se constituir em um fenômeno que atingiu todo o campo das artes – literatura, teatro, dança, música, pintura – jamais se registrou como agora com tanta frequência e intensidade esse fenômeno. Por outro lado, não se pode negar que com o advento da *internet* e de todos os meios de comunicação virtuais, ocorreram profundas transformações, ampliando significativamente nossas potencialidades sensitivas e reconfigurando nossos campos perceptivos. Esse entrelaçamento dos signos e a inserção desses no panorama social afetaram, inclusive, o domínio das artes, ao promover significativas alterações nas formas de sentir, pensar, ver e apreender o mundo, enfim, de traduzi-lo em palavras e imagens.

Dessa forma, no panorama das Ciências Humanas, destaca-se uma nova forma de pensamento, que privilegia a união de diversas áreas de pesquisa nas investigações acerca da cultura e da sociedade, culminando para uma transformação do pensamento

acadêmico. Ao abandonar o conceito de verdade absoluta e ater-se às histórias dos grupos, que passam a ser vistos não apenas como consumidores das verdades ditas e retificadas, mas também como produtores de sua própria cultura, o conceito e a forma de representar o mundo ganha importância e passa por transformações.

Um dos fatores que contribuiu para a mudança na forma de se pensar a história e as humanidades foi a emergência dos Estudos Culturais, que incluíram elementos de pesquisa antes relegados às margens. Dentro das teorias que abrangem a crítica literária, os Estudos Culturais Britânicos, surgidos na década de 60, na Inglaterra, em um contexto pós-estruturalista, se destacam, pois foram os precursores do rompimento com a tradição acadêmica clássica.

Um dos legados mais importantes dos Estudos Culturais foi elevar ao *status* acadêmico temas que tangem o universo da cultura popular e que, por não fazerem parte dos cânones, não eram considerados dignos de atenção até o momento. No campo social, as lutas das mulheres por seus direitos e pela diferença de gênero, assim como os movimentos contra o racismo foram os principais beneficiados com essa nova ótica de pesquisa.

Os Estudos Culturais trazem uma visão crítica do Marxismo, pois não veem a cultura de uma maneira reducionista e economicista, contestando o modelo base-superestrutura. Ao criar um conceito expandido de cultura, no qual os ritos cotidianos, as instituições e práticas estão ao lado da arte, a cultura popular ganha legitimidade. A partir de então, há um questionamento sobre a hierarquia da arte e daquilo que é considerado como baixa cultura ou alta cultura.

Nesse sentido, podemos pensar que os Estudos Culturais, de modo geral, contribuem com a perspectiva dos Estudos de Gênero, ao passo que, entendendo a cultura como, espaço de luta simbólica, processo em que todos os membros de uma sociedade “negociam” a legitimidade das representações, rompe com a distinção pejorativa entre alta e baixa cultura, e coloca em evidência, os grupos, até então, deixados à margem do discurso cultural hegemônico.

[...] os Estudos Culturais nos encorajam a ver os processos de produção cultural a partir também da participação (atual e histórica) de grupos que, socialmente marginalizados, não eram reconhecidos pelas suas contribuições à cultura moderna. Assim como as mulheres vinham sendo representadas como “o outro arcaico da modernidade”. (ADELMAN, 2006, p. 5)

Os Estudos de Gênero, portanto, encontram nos Estudos Culturais um bom campo para proliferar, mesmo que para isso, tenha sido necessário, promover uma transformação no bojo dos Estudos Culturais; na sua fundamentação conceitual baseada no discurso e nas experiências do masculino, “[...] os elementos das abordagens mais convencionais precisaram ser ‘modificadas’ para englobar as experiências femininas na produção da cultura e do cotidiano [...]” (ADELMAN, 2006, p. 10). Miriam Adelman (2006) refere-se às relações dos Estudos de Gênero aos Estudos Culturais como uma relação mais complexa do que a simples incorporação dos debates sobre a mulher por meio dos fundamentos teóricos baseados numa ideologia masculina. As experiências femininas deviam ser pensadas sob um ângulo novo, que contestasse as limitações teóricas que não dão conta de “explicar” a problemática feminina, criando novos espaços epistemológicos.

Todas essas questões contribuem para a formação dos conceitos de representação do mundo, pois quando além de consumir, as pessoas passam a ser vistas como capazes de produzir conteúdos e conceitos sobre sua vivência, o texto não pode continuar sendo considerado via de mão única.

Para Chartier (2002), a representação ocorre no momento em que há o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor, e como cada leitor possui uma experiência de vida e pertence a um grupo social diferente, a forma final desse texto nunca será única, pois sofrerá a ação de poder que rege o grupo ao qual o indivíduo pertence. Sendo assim, “a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos” (CHARTIER, 2002, p.178).

A literatura é reflexo das relações sociais, dessa forma é comum encontrar em obras literárias perfis de mulheres estereotipadas de acordo com os modelos civilizadores, ocidentais. No estudo de gênero, a análise da representação torna-se fundamental para se pensar no texto literário a partir do contexto em que este é produzido. Sendo assim, o conceito de representação está ligado ao poder, uma vez que os discursos dominantes, no meio social, estão ligados ao poder. De acordo com Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira (1998 p.8), “[...] qualquer obra literária é uma evidência histórica objetivamente determinada – isto é, situada no processo histórico” e não uma “transcendência” ou produto da atividade de “criadores singulares”, atemporais, para os quais vale o postulado da inexplicabilidade.

Ao contrário, segundo os autores, a literatura deve ser tomada enquanto testemunho histórico:

[...] a proposta é historicizar a obra literária – seja ela conto, crônica, poesia ou romance –, inseri-la no movimento da sociedade, investigar suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo. Em suma, é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é uma obrigação do nosso ofício. Para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico. (1998, p.7).

Autor e obra são acontecimentos históricos, no entanto, Roger Chartier (2002) afirma que não se deve tomá-la apenas como um documento de uma época. Isso poderia levar ao erro de supor que a obra, simplesmente traduz o que estava realmente acontecendo num determinado período. De acordo com a abordagem de Chartier (2002), o importante é pensar a produção de significação num texto literário para seus leitores. Nessa perspectiva, isso dependerá tanto do mundo do leitor, quanto do mundo do texto. O mundo do leitor é o da sua comunidade de interpretação, definida por um conjunto de competências, normas, usos e interesses. Os leitores interpretam ou se apropriam dos textos de acordo com as capacidades de leitura, os códigos e as convenções próprias de cada comunidade. Isto é, a leitura tem uma história e essa história se faz na produção de sentido, que acontece pela interação entre leitor, obra e comunidade de leitura.

Os discursos se constroem por meio de representações, que carregam como possibilidade, uma multiplicidade de sentidos, que apesar de camuflarem-se, por uma suposta racionalidade, são, na verdade, práticas e representações determinadas por grupos (poderes) que as forjam.

Roger Chartier (2002) propõe um entendimento sobre cultura que não a reduza a um nível de realidade subjugada a determinações econômicas e sociais, como pretendiam os marxistas. Mas, sim, ao entendimento de cultura enquanto significações que os homens atribuem à realidade, as suas práticas, a si mesmos, e aos outros. A cultura estaria, portanto atrelada ao comportamento humano, às representações que organizam a apreensão do real e que não podem ser resumidas a um simples reflexo de uma realidade material - como se ocorresse um processo unilateral - e sim, entendê-la

enquanto influência mútua entre realidade social e representação, ao passo que, as construções de sentidos são antes múltiplas e descontínuas, do que lineares e homogêneas.

[...] é impossível qualificar os motivos, os objetos ou as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos numa dada sociedade não se organizam necessariamente segundo divisões sociais prévias, identificadas a partir de diferenças de estado e de fortuna. Donde as novas perspectivas abertas para pensar outros modos de articulação entre as obras ou as práticas e o mundo social, sensíveis ao mesmo tempo à pluralidade das clivagens que atravessam uma sociedade e à diversidade dos empregos de materiais e códigos partilhados. (CHARTIER, 1991, p.177)

Falar de Literatura, para Carla Lavoratti (2013), é autorizar a livre circulação pelos territórios da imaginação, da intuição, da (des) razão, é percorrer os domínios criativos das representações, sempre múltiplas e maleáveis. A Literatura, vista aqui, como espaço de transgressão da ordem cultural predominante, da ordem entre as palavras e as coisas. Lugar de criação de novas possibilidades de significação, visto que, “O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção.” (PESAVENTO *apud* LAVORATTI, 2013).

Assim, ao falar de ficção literária, colocamos em questão, também, as veredas do imaginário, percorridas para dar vida ao “[...] abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade” (PESAVENTO *apud* LAVORATTI, 2013). Pela e na Literatura é possível caminhar por caminhos nunca pisados, (re) construir criativamente o que está apagado por uma ordem racional e objetiva do mundo, como é o caso da História das Mulheres. Para Lavoratti: “Criar o passado, o presente e o futuro, nas suas inúmeras possibilidades, num movimento contrário aos discursos que aprisionam a ficção nos limite da ordem e do poder e dos seus fins ideológicos e moralizantes” (2013, p.18).

Boa parte da historiografia é um discurso soletrado no masculino, apenas reconhece a presença das mulheres nos lugares autorizados. Isto é, no espaço privado da domesticidade e não no da política, da economia e da guerra. E isso não se dá por acaso, pois, afinal, o privado é o lugar do confinamento, da exclusão do mundo público e da cidadania. Ou, como bem define Hannah Arendt (1995), é o lugar da “privação”, da “ausência” ou do sentimento de não existir.

Sobre as distinções entre os conceitos de público e privado Sofia Aboim (2012), assegura:

Por vezes, como sucede na tradição da economia liberal, o público restringe-se ao político, inclua-se nele, ou não a esfera civil ou apenas o estado; o privado, por outro lado, é conotado com o mercado, com o interesse individual, com o não coletivo. Outras vezes, sobressai uma distinção mais vasta que opõe o político, a sociedade civil e o mercado à família, ao espaço doméstico, à intimidade. Outras vezes ainda, o privado é entendido como expressão do Eu, por oposição a uma ordem pública da interação. (ABOIM, 2012 p. 96)

É justamente essa oposição mais vasta que nos interessa. O político, a sociedade e o mercado se opondo à família e ao doméstico, pois é nesse ponto que a mulher passa a ser excluída de tantas atividades da vida social.

Menos vistas nos espaços públicos, relegadas aos cuidados do lar e dos filhos, as mulheres pouco aparecem nos registros históricos oficiais até o início do século XX. Foi somente a partir da década de 1970, com o aumento do número de mulheres ocupando as cadeiras das universidades nos postos de alunas e de professoras, que começou a haver uma preocupação maior em recuperar a participação feminina na História e nas Ciências Humanas. A historiadora Michele Perrot fez parte desse movimento e, hoje, é reconhecida por suas pesquisas acerca da história das mulheres. A importância do resgate histórico se dá pelo fato de que apenas entendendo mais sobre a história das mulheres, conseguir-se-á compreender por que a aparência física tem um peso tão forte para o sexo feminino e quais fatores permanecem agindo ainda hoje, sujeitando as mulheres à busca pelos ideais de beleza.

As mulheres se movem nas fronteiras da civilidade e da selvageria, da coletividade. Como mantê-las afastadas? As mulheres não são apenas diferentes: modelagem inacabada, homem incompleto, falta-lhes alguma coisa, são defeituosas. A frieza da mulher se opõe ao calor do homem. Ela é noturna, ele é solar. Ela é passiva e ele, ativo. O homem é criador, por seu sopro, por seu pneuma, e por sua semente. Na geração, a mulher não passa de um vaso do qual se pode esperar que seja apenas um bom receptáculo. (PERROT, 2008, p.23)

Apesar das campanhas de emancipação da mulher, iniciadas nas décadas 1960 e 1970, nota-se uma fraca participação desta na produção literária. Na medida em que as mulheres vão saindo desse encarceramento e assumindo sua atividade de empoderamento como sujeitos, a interferência no cânone literário também se realiza.

Essa mulher, que agora inscreve seu discurso, irá se apropriar desses estereótipos, mas, com certeza, o fará de um modo a subverter esse poder de silenciar e de construir falseamentos. É o que percebemos no discurso de Gardi Hutter.

Para Luiz Costa Lima (2006), História, Ficção e Literatura são indiscutivelmente intercambiáveis por utilizarem como base comum a linguagem, sendo, portanto, construções discursivas. O que o trabalho de Luiz Costa Lima (2006) ressalta é que durante todo o percurso entre a antiguidade greco-romana e a modernidade, está marcado pelo conflito indissolúvel entre a independência e interdependência, observando como as fronteiras entre os conceitos são confusas e imprecisas. Talvez, por isso, seu texto se constrói no deslizamento entre esses conceitos, no relevo da possível contaminação entre ambos.

A verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir. Mas não suspende sua indagação da verdade. Mas a verdade agora não se pode entender como ‘concordância’. A ficção procura a verdade de modo oblíquo, i.e., sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou escuro. Procurar captá-la por um instrumental historiográfico pode ser um meio auxiliar de explicá-la. Mas tão só. (COSTA-LIMA, 2006, p. 156)

Para Roger Chartier (1991), o conceito de representação não se encerra em uma definição única, ou seja, “Por meio da representação, fundam-se os paradigmas do espaço, do tempo, da compreensão da matéria, do signo, da representação, das linguagens, do discurso e do conhecimento.” (TEIXEIRA, 2008, p.26). Nessa perspectiva, as representações também perpassam os caminhos labirínticos do imaginário e do simbólico, ligando-se à realidade de modo arbitrário, ao passo que são sempre representações que se realizam na ausência do objeto ou acontecimento, representado; e nessa distância entre as “palavras e as coisas” está a maleabilidade das significações, a multiplicidade de sentidos. Devido a isso, as representações dentro da narrativa ficcional não são reguladas segundo critérios de verdade, mas antes, são pensadas dentro dos limites da verossimilhança. Segundo Teixeira (2008),

Ocorre, no ato de tornar presente, a construção de um sentido ou de uma cadeia de significações que permite a identificação. Representar, portanto, tem o caráter de anunciar, “pôr-se no lugar de”, estabelecendo uma semelhança que permita a identificação e reconhecimento do representante com o representado. Por outro lado,

as representações do mundo social não se medem por critérios de veracidade ou autenticidade, e sim pela capacidade de mobilização que proporcionam ou pela credibilidade que oferecem. (2008, p. 27)

Segundo Chartier (1991), na dinâmica das representações sempre estão envolvidos o poder e a dominação, e nesse sentido, que é importante estudá-la. Essa concepção de representação, referida pelo historiador, afasta-se da ideia da linguagem enquanto retrato fiel e pacífico da realidade, para aproximar-se da ideia de representação enquanto embate de forças e poderes; reduto de dominação e de resistência.

Roger Chartier (2002) discorre sobre a necessidade das relações entre práticas e representações serem entrecruzadas, e não colocadas em polos opostos. Dessa forma, é importante pensar as diferenças culturais como processos dinâmicos de negociação e tensionamento entre diferentes grupos.

Os vestígios da participação das mulheres na História foram, por muito tempo, apagados. Como a história oficial privilegia o espaço público e os documentos oficiais, foi difícil encontrar marcas deixadas por mulheres. Além disso, o costume de adotar o sobrenome do marido, após o casamento prejudicou o trabalho dos pesquisadores, pois contribuiu para apagar o elo formal que poderia ser estabelecido entre mulheres da mesma ascendência.

O que dizer então da literatura, espaço categoricamente masculino? Muitas autoras precisaram usar pseudônimos masculinos para poder publicar seus escritos. Apesar de não serem gêneros exclusivos das mulheres, os diários e as cartas são os portadores dos maiores e mais importantes registros, pois neles as mulheres costumavam falar abertamente de si e de suas vidas. Gardi Hutter não é uma escritora qualquer. É palhaço. É uma das mais famosas palhaças do mundo. Nasceu na Suíça, em 1953, estudou interpretação, juntou-se a uma companhia. Para ela, ser palhaço é complicado, porque há muitos estigmas, então para as mulheres é mais complicado ainda. Foi um caminho que ela precisou percorrer sozinha. Para ela:

[...] no teatro não tem papel para mulher cômica, nem no teatro clássico, nem no teatro moderno. Então, durante minha formação na escola, trabalhei como atriz durante um ano no teatro e na televisão, mas era muito chato, muito cansativo porque não tinha nenhum papel que fosse realmente interessante para mim. Normalmente os papéis

que se ofereciam para as mulheres nos teatros eram de personagens muitos doentes ou muito tristes. (HUTTER, 2013)

Para Scott (1995), a definição de gênero baseia-se em duas proposições. Primeira, “[...] o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos”. (1995, p. 86), e segunda, o gênero é “[...] forma primária de dar significados as relações de poder” (1995, p. 86). Essa relação entre o gênero e as relações sociais, segundo a autora, implica perceber como os símbolos culturais circulam, em que contextos as “[...] representações simbólicas são invocadas [...]” (1995, p.86), para com isso, compreender como os significados são historicamente construídos e impostos em um determinado contexto, em sua inevitável relação com o poder. Dessa forma, Joan Scott (1995) desnaturaliza as diferenças biológicas entre os sexos e afirma a necessidade de se pensar as categorizações que envolvem a definição do que é ser homem e do que é ser mulher como instâncias instáveis e inacabadas, que se modificam conforme o contexto e a cultura em que estão inseridos.

Nós só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas e suprimidas. (SCOTT, 1995, p.93)

No entanto, ao contrário da defesa corrente que liga a categoria mulher a uma construção social, tal qual evidenciou Simone de Beauvoir em sua conhecida afirmação, “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (1967, p. 9), o que percebemos ao longo da História, é que a mulher foi sendo carregada de significações que tinham como base a crença da existência de uma essência natural do ser feminino, de um condicionamento biológico que a determina como mulher, relegando-a, constantemente, ao espaço privado e às obrigações da maternidade, numa subordinação, entendida como natural e irrefutável. Por isso, a necessidade de pensarmos as categorizações e significados, em relação com a realidade social na qual circulam, ao passo que para pensar criticamente sobre a problemática dos gêneros é necessário “[...] explodir essa noção de fixidez, em descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva a aparência de uma permanência intemporal na representação binária do gênero.” (SCOTT, 1995, p. 87).

Podemos dizer, grosso modo, que a partir dos anos 1980, as feministas passam a compreender o sujeito social em sua pluralidade, nas diferentes relações que estabelecem subjetivamente com a realidade, entre os espaços simbólicos de representações que dão sentido ao mundo, não mais, resumindo-se a explicações biológicas reducionistas. O que está em foco é a dinâmica das representações que são construídas culturalmente. Com isso, a linguagem, em suas diferentes manifestações, passa a ser entendida enquanto prática, espaço utilizado pelos sujeitos para se comunicar com o mundo, dotada de valores e julgamentos, e, portanto, lugar de embates de poderes, que tanto pode manter ou subverter os sentidos, já que “[...] a diferença sexual inscrita nas práticas e nos fatos é sempre construída pelos discursos que a fundam e a legitimam, e não como reflexo das relações econômicas.” (RAGO, 1998, p.7).

Os estudos de gênero já mostraram como as diferenças entre os sexos, estabelecidas de maneira hierárquica, são construídas historicamente e como as noções de masculino e feminino são igualmente históricas. No entanto há uma tendência muito grande em apagar os traços biológicos da constituição das identidades sexuais, que reflete em minha opinião uma relação de medo e ódio à natureza. Contra um determinismo biológico, neutralizam-se as diferenças sexuais. (TORRÃO FILHO, 2004, p. 149)

Não se trata de negar a existência de uma natureza que determina a diferença sexual, mas apenas de encarar essa natureza como algo diverso da ideia de essência imutável, que predomine historicamente. Devemos levar em consideração que o argumento da essência biológica, carregada de valores morais e categorizações ideológicas, simplificou o que seria o “ser homem” e o “ser mulher”, colocando-os em polos opostos, marcados por poderes e saberes que não são, e nunca serão da ordem do natural. Segundo Torrão Filho (2004), é perigoso simplesmente ignorar as especificidades biológicas de cada sexo, ao passo, que nessa postura também caímos no reducionismo teórico.

Poderemos observar no decorrer desse trabalho que a peça teatral escrita por Gardi explora exatamente esse ponto, ou seja, a possibilidade de transitar entre os universos feminino e masculino, sem deixar de ser mulher. Uma mulher que busca mais possibilidades e não se limita ao que se considera “seu lugar”.

A riqueza e a variedade dos temas abordados na obra de Gardi Hutter, a qualidade de sua elaboração em termos tanto contedúísticos quanto

formais, de modo geral, indicam a realização de um aspecto de uma das mais importantes metas do feminismo mundial e brasileiro deste século: a abertura e o alargamento de espaços para a manifestação e a atuação da mulher em órbitas do não privado, do não exclusivamente doméstico. (VINCENZO, 1992 p.277).

A esfera doméstica é um universo complexo que consome e envolve atenção, dedicação e delicadeza. O lar é “[...] o quinhão que lhe cabe na terra, a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade. Como ela não *faz* nada, ela se procura avidamente no que *tem*.”(BEAUVOIR, 1967 p.197) O fazer, ao qual Beauvoir se refere, é uma alusão à diferença entre fazeres públicos, que são reconhecidos, grandiosos e interferem na vida de uma variedade de pessoas; e os fazeres domésticos, mais íntimos, temporários, que precisam ser refeitos diariamente e mesmo assim, por vezes, passam despercebidos.

Há poucas tarefas que se aparentem, mais do que as da dona de casa, ao suplício de Sísifo: dia após dia, é preciso lavar os pratos, espanar os móveis, consertar as roupas, que no dia seguinte já estarão novamente sujos, empoeirados, rasgada. A dona de casa desgasta-se sem sair do lugar; não faz nada, apenas perpetua o presente; não tem a impressão de conquistar um Bem positivo e sim de lutar indefinidamente contra o Mal. É uma luta que se renova todos os dias. (BEAUVOIR, 1967 p.199-200)

Beauvoir acredita na impossibilidade da realização plena de uma mulher que se dedica somente à vida doméstica. Esta vida seria não uma escolha, mas uma imposição. Para a escritora, a satisfação e o prazer que a mulher encontra nas tarefas domésticas não seriam suficientes para sua realização existencial, pois “as metas imediatas das donas de casa não passam de meios, não são fins verdadeiros e neles só se refletem projetos anônimos.” (BEAUVOIR, 1967 p.206). Deve-se considerar que a autora tem um discurso localizado um pouco distante nos tempos atuais, visto que o trabalho citado tem quase 50 anos. Hoje, a dona de casa consegue combinar com seus afazeres domésticos, muitas outras tarefas. Muitas, inclusive, contribuem para a renda da família. Há casos, em que a mulher é a mantenedora principal, todos dependem do trabalho e da renda dela para sobreviver. Mas, isso não faz com que essa situação, citada por Beauvoir, deixe de ser real e ainda aconteça na atualidade. Hoje, mulher ocupa cargos de chefia em diversas instituições, mas se formos comparar ao número de homens no mesmo cargo, veremos que esse número é muito superior. Além do que, mesmo

trabalhando fora de casa, há uma grande possibilidade de que esse trabalho também não seja valorizado, que ela seja diminuída e que, até mesmo os homens tenham funções pouco criativas, as quais não lhe farão crescer como indivíduo.

E o maior desafio de Hanna, como mulher, é justamente aceitar que o que lhe resta é somente aquilo: realizar todo o trabalho que lhe é imposto. Lavar aquela montanha de roupas realmente não parece fazê-la feliz. E mais do que isso, Hanna não se reconhece naquele lugar; a lavanderia parece pouco para ela. Percebe-se durante todo o espetáculo, uma desconformidade de Hanna com a situação a qual ela se encontra, não apenas pela tarefa doméstica, mas por que ela demonstra a vontade de realizar coisas, que não conseguirá dentro daquele espaço. O espaço privado, o espaço do fazer doméstico a limita, impede seus possíveis grandes feitos.

Sempre inspirada em Joana d'Arc, Hanna questiona sua posição. Vemos, então, que ela não parece se identificar com o sujeito mulher. Pelo menos não com o papel social da mulher. E uma crise de identidade se instaura. É o sujeito pós-moderno, descentrado, que está sempre se transformando e buscando se adaptar ao meio social em que está inserido. Stuart Hall (2001) nos fala mais sobre a identidade desse sujeito pós-moderno:

[...] a identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2001, p.12-13).

Esse entendimento de identidade despreza o sujeito do Iluminismo, centrado e unificado, e baseia-se em um sujeito sociológico, que constrói a identidade ao relacionar-se com a sociedade, e em um sujeito pós-moderno, que não tem identidade fixa, definitiva, inalterável, pois uma “[...] identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (HALL, 2001 p.13).

Os discursos e as representações veiculadas fazem mais do que refletir o contexto sociocultural, à medida que participam efetivamente dos processos discursivos que constituem a cultura. Postula-se que as representações apresentadas participaram da

construção das identidades femininas. Isso equivale a dizer que não se pode observar apenas indícios de construção do feminino, mas também o processo social em que as representações foram elaboradas.

A questão da identidade está relacionada ao caráter da mudança na modernidade e, em particular, à globalização, que exerce um forte impacto sobre a identidade cultural. As sociedades modernas estão em constante e rápido processo de mudança, e nesse contexto insere-se a sociedade brasileira, em particular, as mudanças na representação da mulher na mídia, seja como profissional, seja como representante político. Seguindo essa abordagem, podemos observar que a literatura não só incorpora elementos da realidade, mas também redimensiona e recria essa mesma realidade, podendo ou não reforçá-la.

As representações do feminino no discurso literário - objeto de linguagem, lugar de representação, momento de narração, unidade comunicativa - têm sua constituição calcada em apreciações de ordem moral e valorativa, em modelos de comportamentos presos no espírito da nossa cultura, indubitavelmente, regida pela lógica patriarcal. No "mundo possível", apresentado na narrativa literária, sustentado por meio de estreitos laços mantidos com o "mundo real", a falsificação das aparências, a seleção dos fragmentos da vida e sua manipulação em série são instrumentos utilizados na construção de um "sentido de realidade", em que se misturam processos ideológicos através dos quais é legitimado um fato social - a condição feminina -, transfigurado na forma de um destino intransponível reservado às mulheres, destino este apresentado como imposição da "natureza" do seu sexo.

A obra ficcional alimenta-se do mundo real, no qual atua, refletindo-o e interpenetrando-o e, assim, influenciando ideias. A ficção literária é concebida e produzida em um contexto cultural e, nessa medida, atende a certas necessidades de representação do mundo que são articuladas e atreladas aos rituais e símbolos da prática social ou aos conceitos vigentes sobre o objeto, o dado referencial. Estes padrões encontram-se sintonizados com toda a lógica patriarcal, atuando na (re)construção de uma política de gênero que fixa o feminino como uma categoria sexual natural e imutável e não como uma construção cultural.

Uma vez que o sentido de gênero na ideologia patriarcal não se traduz apenas pela noção de "diferença" do feminino em relação ao masculino, mas pela noção de divisão e de inferioridade, a polarização dos sexos, tradicionalmente definida pelos

termos "cultura" e "natureza", perpetua uma mitologia que hierarquiza os papéis sexuais e que, em última análise, sabe-se que, devido à tradição patriarcal em nossa cultura, a maior parte dos preconceitos ainda recai sobre as mulheres.

A representação da figura feminina em obras ficcionais é, segundo Ruth Brandão Lopes (2004), construída e reproduzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É antes, produto de um sonho alheio e aí circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível. A autora, ao se referir ao texto literário, expõe que nele está o “palco ficcional, metáfora do palco psíquico, com seus espaços, com seu jogo de luz e sombras, com seu discurso de chefe de maquinaria; o autor, este que se traveste de forma a confundir o lugar de onde fala e de onde constrói seus fantasmas”. (LOPES, 1990 p.53)

Identidade e diferença são criações sociais e intelectuais disputadas nas relações de poder. Na literatura, a representação dos homens e das mulheres, e das relações entre eles, tem, há séculos, o caráter de reservar à mulher a condição de inferioridade. A identidade é uma construção sócio-histórica, constantemente transformada na interação com o outro. Desse modo, as identidades não são fixas e permanentes. São passíveis de transformações e de reconstruções a cada nova interação. O sujeito não nasce com uma identidade formatada, não é biologicamente destinado a um jeito de viver, principalmente em se tratando de homens e mulheres. “[...] os sujeitos possuem identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias”. (LOURO, 1997 p.24) Quando se fala em identidade, deve-se compreender o termo como uma instância dinâmica e dialógica do desenvolvimento do Eu. Seria mais pertinente falar em identificações.

O feminino não está apenas na mulher, muito menos o masculino sempre no homem. Todo ser humano comporta os dois aspectos, as duas qualidades, as duas forças, concentrando em si mesmo a capacidade de tornar-se equilibrado. É necessário salientar esse ponto para evitar a queda num simplismo de gênero do tipo: o feminino está para mulher assim como masculino está para o homem. Tradicionalmente, a atribuição é essa. No entanto, com o desenvolvimento das sociedades e dos novos processos de experimentação das relações humanas seria inapropriada uma divisão tão estanque e empobrecedora das “forças” masculinas e femininas.

Assim como essa definição simplista de gênero, alguns espaços são considerados especificamente femininos ou masculinos, Teresa De Lauretis, utiliza para isso, o termo

“espaços gendrados” (LAURETIS, 1987) para se referir a espaços que são marcados por especificidades de gênero. E devemos lembrar que não se tratam apenas de espaços físicos, mas também situações com as quais estamos envolvidos.

Segundo Lauretis (1987), não se pode classificar uma pessoa num espaço do feminino e do masculino, levando em consideração apenas o sexo com o qual nasceu. Se assim o fizermos, estaremos reforçando ainda mais o que a pesquisadora chama de (en) gendramento. Espaços gendrados poderiam ser exemplificados ou simplificados como espaço de homem e espaço de mulher. Como se existisse um território específico para cada sexo, e não fosse natural a transição entre eles. Essa falta de naturalidade na transição se dá justamente pela construção social daquele sujeito.

Para Margareth Rago (1994), a mulher, como ser biológico, não deve ser tomado como ponto de partida para as reflexões, mas é preciso entender que ela é histórica e socialmente construída. Ela defende que existe uma epistemologia feminista, uma forma particular pela qual os conhecimentos são produzidos a partir de uma ótica feminista, baseando-se nas diferentes experiências do ser mulher. Se o conhecimento é produzido a partir das nossas experiências e modos de ver o mundo, a mulher, a partir do seu lugar teria uma maneira diferente de produzir conhecimento.

Dessa maneira, é possível perceber que os estudos de gêneros buscam combater a ideia de que o fator biológico determina a construção do gênero. Para esses estudos, os fatores culturais, sociais e históricos, assim como a relação social entre homens e mulheres, determinam comportamentos e são produtores e receptores de discursos que determinam as questões de gêneros.

Em relação ao discurso literário, é possível afirmar que a escrita de mulheres está relacionada à própria formação de identidades femininas. De acordo com Cecil Jeanine Zinani (2006), as transformações sociais, assim como as mudanças pessoais são perpassadas pelo discurso, uma vez que as normas e modelos através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos pela linguagem.

Nesse sentido, todo texto se constitui como uma possibilidade de representação de uma faceta da realidade, mas nunca a realidade em sua totalidade. Assim, tanto Literatura quanto História, compõe espaços, onde as representações se tornam possíveis. Sobre a necessidade da problematização das representações, Níncia Borges Teixeira (2008), ressalta a importância que elas assumem na compreensão que fazemos do

mundo, já que carregam traços que denotam das relações de poder, resistência e dominação, ao passo, que numa inter-relação com a realidade social, detém o poder de “[...] influenciar as crenças, os valores, as identidades e a memória social.” (TEIXEIRA, 2008, p. 28).

Com o ápice das conquistas feministas, começou-se a pensar também no papel da mulher dentro das ciências sociais, como nas artes plásticas, Literatura e na História, e a forma como as mulheres passaram a produzir seu discurso começa a ter importância com a criação de uma crítica feminista.

Dentro do que se conhece de mais tradicional na narrativa histórica, pouco espaço foi reservado para as mulheres. Visto que essa narrativa privilegia a cena pública, como a política e as guerras, por exemplo, e nesses espaços elas pouco aparecem. Quando aparecem, tem outros objetivos, bem menos nobres, como o simples fato de embelezar a cidade. Michelle Perrot, em seu texto sobre práticas da memória feminina, afirma:

A iconografia comemorativa lhes é mais aberta. A estatutária, mania cara à Terceira República, semeou a cidade com silhuetas femininas. Porém, como alegorias ou símbolos, elas coroam os grandes homens, ou se prostram a seus pés, relegando um pouco mais ao esquecimento as mulheres reais que os ampararam ou amaram, e as mulheres criadoras cujas efígies lhes lançariam sombra. (PERROT, 1989 p.9)

No século XIX, a distinção entre as esferas pública e privada, ficou mais evidente. Essa diferenciação não deveria recobrir exatamente a divisão dos sexos, mas no mundo público, a política e a economia, ficaram reservadas aos homens. Ainda segundo Perrot, “essa definição, clara e voluntarista, dos papéis se traduziu na retirada das mulheres de determinados lugares: a Bolsa, os bancos, os grandes mercados de negócios, o Parlamento, os clubes, cafés [...] A cidade do século XIX é um espaço sexuado.” (PERROT, 1989 p.10). Nessas cidades, a mulher só cabia como ornamento, seguiam regras rígidas ligadas à moda, que ditava suas atitudes e aparência, principalmente aquelas ligadas à burguesia, as quais deveriam ostentar beleza e luxo para mostrar as boas condições do marido.

Em suma, se não fosse para engrandecer o homem, a mulher não era bem vista na esfera do espaço público, ficando por vezes, confinada à sua casa. E quando se tratava de mulheres do povo, ainda sucumbiam ao trabalho doméstico. Dentro desse

espaço privado do lar, talvez tenha sido a cozinha o lugar mais análogo à mulher. Porém, pode-se dizer que na lavanderia a mulher se retraía ainda mais, e não é difícil compreender o porquê. Na cozinha, ela podia mostrar seus dotes e, vez ou outra, receber alguém para comprovar suas habilidades. Já o trabalho feito na lavanderia, pouco é valorizado, não dá visibilidade nenhuma, além de ser mais desgastante. Como nos diz Beauvoir, “[...] o preparo das refeições é um trabalho mais positivo e muitas vezes mais alegre que o da limpeza. Implica primeiramente o momento das compras no mercado que é para muitas donas de casa o momento privilegiado do dia.” (1967 p.203).

O espaço da lavanderia como elemento essencial da peça teatral, e o ato de lavar, foco da peça, tornam-se a síntese de todo trabalho doméstico, muitas vezes forçado, ao qual a mulher é compelida. No século XIX, o cuidado com as roupas estava estritamente ligado ao desenvolvimento da indústria têxtil. A roupa de casa era um patrimônio, assim como o enxoval, pacienciosamente elaborado para ser um dos bens dos recém-casados. Armários cheios de roupas revelavam a riqueza de seu dono.

Segundo Alberto Pimentel (1893 *apud* CUNHA, 2013), a dona de casa era responsável por entregar a roupa suja à lavadeira, que chegava pontualmente na hora marcada. A esposa cuidava da roupa do marido, consertava, costurava e talhava, mas quase todas as famílias, que tinham o mínimo de condições financeiras, contavam com uma lavadeira.

[...] por dez reis cada peça não valia a pena lavá-las em casa. Além disso, nesses distantes tempos, nem todos os prédios possuíam água encanada da companhia; logo, portanto, as donas de casa acertavam melhor entregando as roupas às lavadeiras, que as traziam sempre com pontualidade e cheirar a frescor. E então dava gosto vê-las, aos sábados principalmente, donairosas, entrecortarem as ruas do burgo carregadas com pesadas trouxas de roupa à cabeça, a caminho das residências das freguesas [...]. (O TRIPEIRO, Série V, Ano VI)⁴

Esse cuidado com as roupas de casa era uma tarefa difícil nas cidades, pois além da falta de água encanada, a falta de espaço não permitia o bom trato com as peças. Foi

⁴ O Tripeiro é uma revista de culto e tradição, com preocupações de natureza literária e que guarda a memória coletiva da comunidade da cidade do Porto - Portugal. Tem por objetivo contribuir para a passagem de testemunhos culturais de geração em geração. A primeira edição data de 1908. A citação está disponível em < http://portoarc.blogspot.com.br/2013/06/caracter-genio-e-costumes-dos_25.html>. Acesso em 09/10/2014.

a partir de todas essas condições que as lavadeiras especializadas se multiplicaram. Era uma maneira de completar o tempo das donas de casa e dar uma pequena renda a essas mulheres. Michele Perrot afirma serem três as categorias a que pertencem às mulheres que frequentavam os lavadouros:

[...] as lavadeiras profissionais que lavam para as burguesas, as donas-de-casa que lavam suas próprias roupas, e uma categoria intermediária, as por peça, que lavam para si e tiram alguns trocados lavando algumas peças para uma comerciante ou vizinha. (PERROT, 1988 p.227)

Com o tempo, tentaram criar espaços específicos que contribuíssem para a urbanização da cidade, como os barcos-lavadouros (figura 3) e o lavadouro do Templo (figura 4). Mas a criação desses espaços tinha outros objetivos, além da preocupação com a urbanização; queria limitar o comportamento da mulher e seu relacionamento com outras pessoas, “[...] para que cada lavadeira pudesse lavar sua roupa sem tagarelar com a vizinha” (PERROT, 1988, p.226). Percebendo isso, as donas-de-casa boicotaram o lavadouro do Templo e preferiram continuar nos lavadouros abertos, sem vigias ou regras.

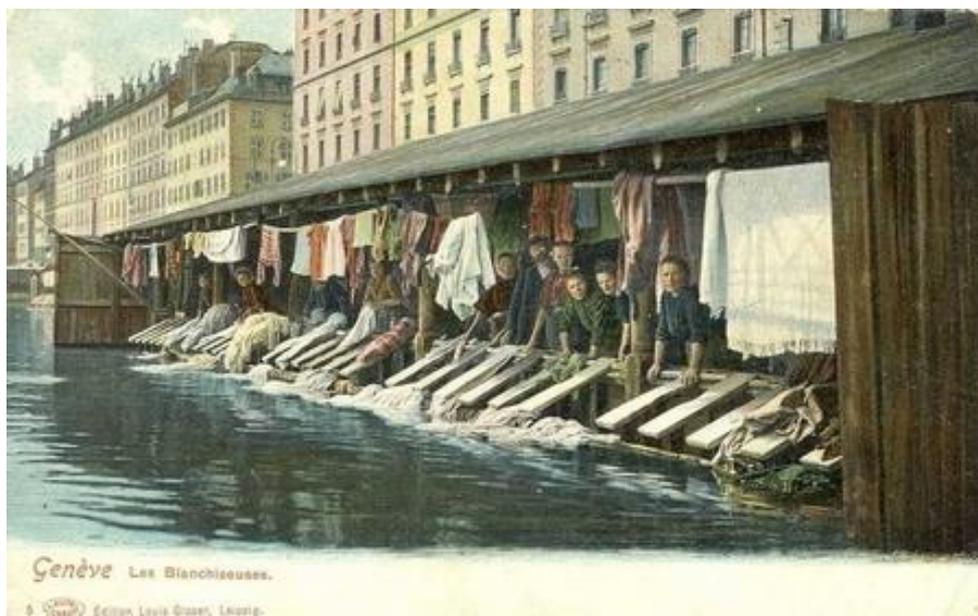


Figura 3: Figura ilustrativa de um modelo de barcos-lavadouros. Disponível em: <http://lavoirstrhone.free.fr/images/inventaire/cartespostales/CPGeneve.jpg> Acesso em: 24/10/2014



Figura 4: Exemplo de Lavadouro do Templo. Disponível em: <http://egypte06.over-blog.com/article-le-lavoir-de-vignory-haute-marne-62490218.html> Acesso em: 24/10/2014

Além de um local de encontro das mulheres, o lavadouro, também, era uma oportunidade de distração. Durante o período de trabalho, por lá passavam vendedores ambulantes, o “tirador de fotografia” (PERROT, p.228), cartomantes e cantores. Muitas oportunidades de aprender coisas que não seriam necessárias para uma mulher de costumes.

Tentando não perder o controle, o lavadouro passa a ser uma tentativa de disciplinar mulheres rebeldes. Passam a incluir figuras masculinas que tentam ditar ordens, principalmente regulando questões ligadas à limpeza e ao comportamento das mulheres. Há uma intervenção política, controle da distribuição da água e da organização na estrutura do lavadouro. Existia a figura de um mestre de lavagem, que controlava qualquer excesso e tinha um papel de instrutor e disciplinador. Porém “como essas mulheres não deixavam de revidar, o mestre de lavagem com certa frequência era

colocado em seu devido lugar”. (PERROT, p. 230). A mulher, dentro dos lavadouros, tinha voz.

Porém, por volta de 1880, as idas e vindas das mulheres aos lavadouros passaram a ser vistas como perda de tempo. Cálculos foram feitos, chegando à conclusão que não valia a pena para uma casa manter uma lavadeira. Portanto, a criação de uma indústria de lavanderia foi consequência. Mas nesses estabelecimentos, a divisão do trabalho era rigorosa. O homem se ocupava com as máquinas, enquanto as mulheres faziam a separação e manutenção das roupas, ou seja, mais uma vez o rótulo de sexo frágil; a exclusão do trabalho principal para assumir um serviço subordinado, com menos esforço físico, mas com mais abertura para ceder ao controle masculino. As mulheres deixaram de ter a voz que tinham nos lavadouros. “O que às vezes era prazer, pretexto para o encontro, vira dever pesado, necessidade codificada. Decididamente, o lavadouro não é mais o que era”. (PERROT, 1988 p.204)

A partir dessa busca pela história das lavadeiras, poderemos compreender os motivos que levam a personagens de *Jeanne D'arppo* a ver o trabalho de lavar a roupa como um martírio, sem ter o mínimo prazer em realizar a atividade.

3 ENSAIO. Cena 1: O Riso e a crítica social: no meio do caminho o burlesco

*Creio no riso e nas lágrimas como antídotos
contra o ódio e o terror.*

Charles Chaplin

A arte do teatro, há muito, está presente no cotidiano das sociedades. Desde os tempos mais primitivos, o homem já se viu envolvido em situações em que foi necessário assumir um ou outro papel, e, nem sempre, com objetivos artísticos. Portanto, o teatro se faz presente na vida do homem, mesmo antes de ser aceito como arte. De um evento educativo, como na Grécia, por exemplo, passa a entretenimento para a alta sociedade e, finalmente, invade as ruas e locais públicos com performances mais ousadas e inovadoras, na contemporaneidade.

Apesar de a sociedade atual, devido a suas características peculiares, não incentivar uma produção criativa do homem, percebe-se que a arte e o teatro são inerentes ao homem. De uma forma ou de outra sempre estiveram presentes na sua vida. Gardi Hutter, na peça *Jeanne D'arppo*, propõe, pelo riso, uma reflexão acerca do lugar da mulher na sociedade, nesse caso, mais especificamente, trata de um lugar que historicamente é considerado parte do universo feminino: a lavanderia. De acordo com Eric Sales (2011), o humor, o risível e os diversos personagens cômicos possuem características diretamente ligadas ao espírito crítico das sociedades humanas, que reagem sempre às injustiças sociais. Assim, diversos foram os meios que os indivíduos utilizaram e utilizam para se expressar, constituindo tais meios em importantes instrumentos de interpretação da sociedade.

O riso é uma das primeiras experiências de vida do ser humano e é parte de seu comportamento. Henri Bergson formulou um estudo a respeito do tema, ele pautou-se na comédia, na farsa, na arte do palhaço, no dito picaresco e no jogo de palavras para procurar os métodos de fabricação do riso e qual a intenção da sociedade quando ri.

De acordo com Bergson (2007), consideram-se três itens fundamentais ao lugar onde devemos buscar o cômico. O primeiro, segundo Henri Bergson (2007 p.2), aponta que “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”, ou seja, apenas riremos de uma paisagem, objeto ou animal no momento em que acrescentarmos nestes uma atitude ou expressão humana. A partir dessa constatação, verifica-se o diferencial do homem para com outros seres no que diz respeito à comicidade. De acordo com Bergson (2007, p. 12):

Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir pois, se algum outro animal ou objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, a marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá.

A segunda observação referente à comicidade destaca a insensibilidade que naturalmente acompanha o riso. A indiferença do riso é o seu ambiente natural, já que ele só produzirá efeito sob condição de cair na superficialidade de um espírito tranquilo e bem articulado. Nas palavras de Bergson (2007, p.3):

O riso não tem maior inimigo que a emoção. Não quero com isso dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que então, por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade.

Não se pode levar em conta o estado de alma da pessoa de quem se está rindo. O cômico é insensível e requer unicamente o uso da razão. É preciso isolar a sensibilidade e enfatizar a criticidade. De acordo com Bergson: “[...] a comédia é uma brincadeira, uma brincadeira que imita a vida. [...]” (2007, p.50).

O cômico exige algo como uma “anestesia” do coração a fim de produzir seu efeito, destinando-se à inteligência pura. A partir desta caracterização, surge a terceira observação relativa à comicidade: o riso se destina à inteligência pura, mas essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências. O cômico não seria desfrutado se nos sentíssemos isolados, sem o eco necessário ao efeito do riso. Para Bergson (2007, p.4).

Parece que o riso precisa de eco. Ouçamo-lo: não é um som articulado, nítido, terminado; é algo que gostaria de prolongar-se

repercutindo de um ponto ao outro, algo que começa com um estrépito para continuar em ribombo, assim como o trovão na montanha. E no entanto essa repercussão não deve ir ao infinito. Ela pode caminhar no interior de um círculo tão amplo quanto se queria; nem por isso o círculo deixa de ser fechado. Nosso riso é sempre o riso de um grupo.

O riso não é permanente. Não se ri “de nada”, sempre se ri de algo ou de alguém. “Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo, determinar-lhe a função útil, que é uma função social. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum, deve ter significação social” (BERGSON, 1983, p.14), embora exista um riso cáustico e outro pândego, que não tem outra intenção que a de destruir – ridicularizando – os valores sociais, ou fazer galhofa de tudo sem propósito crítico definido.

Bakhtin, na obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* assevera que o riso sempre foi uma das principais formas de expressão da verdade sobre o mundo, a história, a sociedade: “[...] é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério”. (BAKHTIN, 2000, p.57). Na obra, o autor assinala o aparecimento da figura do bufão, que tem a função de trazer à tona a verdade, por meio do riso. Este diz em voz alta o que muitos apenas pensam.

O autor, na mesma obra, discorre sobre o fenômeno da carnavalização, que diz respeito a um mundo às avessas que invade a vida cotidiana, um momento festivo autorizado, é o espaço da subversão, da gargalhada, da chacota, de poder expressar-se livremente, usando expressões chulas e gestos obscenos. “O carnaval é a segunda vida do povo, baseando-se no princípio do riso. É a vida festiva do povo” (BAKHTIN, 2000, p.7). Destaca-se “o caráter utópico e o valor de concepção do mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade” (2000, p.11). Tudo é permitido nestes dias festivos, para depois se retornar à ordem oficial.

O riso aparece como um facilitador da interação e da comunicação. Mas, também é uma forma de demonstrar repúdio contra situações com as quais não concordamos. Contra as opressões, normas, situações e instituições. Por meio do riso, muitas verdades, que antes eram escondidas, aparecem de forma mais explícita. E são colocadas com mais convicção do que se fossem ditas de maneira séria. O riso e a crítica caminham juntos. O fato de romper com a seriedade pode servir como uma válvula de escape, e assim, aliviar tensões sociais.

O riso é um ato social, criado e consumido de acordo com os signos produzidos e compreendidos por cada grupo. É um ato subversivo, levando ao questionamento das ações das autoridades constituídas e da tradição cultural da sociedade. Ele subverte, inverte e questiona valores cristalizados, quebrando sua pretensa “seriedade” por meio da ironia, da paródia, da comicidade, promovendo a carnavalização social. (DAVI, 2005).

Por ser eminentemente social, o riso, não pode ser desvinculado de seu contexto histórico-cultural. O motivo do riso sempre visa algum segmento social. Cada sociedade irá perceber o risível a sua maneira, a partir das características que lhe são próprias. Desta forma, o que era motivo de graça na Idade Média já não é mais nos tempos atuais, temos outros signos culturais, vivemos outra realidade. Para Bakhtin, uma das principais formas de expressão da verdade sobre o mundo, a história e a sociedade, foi o riso. Segundo ele, “[...] o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem [...] (BAKHTIN, p.57)”.

Bakhtin assevera ainda sobre o conceito de carnavalização, que este é um momento em que o mundo aparece fora do eixo, invadindo a vida cotidiana. Nesse momento festivo, tudo está autorizado. É o momento da subversão, da chacota, das gargalhadas, de expressar-se mais livremente, sem se preocupar com expressões chulas ou gestos obscenos. Durante o carnaval, não há distinção entre atores e espectadores, todos são um só, ignora-se o palco, porque para Bakhtin a existência de um palco acabaria com o carnaval. Não é um festejo para ser assistido, e sim para ser vivido. Enquanto a festa acontece, não se conhece outra vida que não seja a vida durante o carnaval.

Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. [...] durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 1987 p.6-7)

O fato de o povo estar totalmente inserido no festejo, e ser atuante faz com que acabem as hierarquias. Nesses dias, todos podem ser reis e todos podem ser bobos. Acabam-se as diferenças sociais, cria-se uma nova vida, sem tantas regras e restrições. “Logo, o riso festivo, carnavalesco é a forma de expressar essa libertação das normas, da ordem imposta pelo mundo erudito, pelas instituições sociais como a Igreja e o Estado.” (DAVI, 2005 p.5).

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade, impõe-se, sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 1983, p.4). E por ter essa significação social, a tarefa do riso é, ainda segundo Bergson, corrigir as falhas humanas. Dizemos falhas, para o caso das não adaptações às exigências sociais. Levando em conta que a sociedade possui regras, que são necessárias para uma boa convivência, cabe ao homem segui-las. Se isto não acontecer, se o homem fugir às regras, ele pode tornar-se motivo de chacota, objeto de riso. Seria o riso, então, uma forma de trote social.

Entretanto, o riso além de ser um fenômeno social, é também um fenômeno psíquico. Para poder rir de certas situações é preciso que o sujeito não tenha nenhum envolvimento afetivo com o fato. As falhas humanas provocam a comicidade. O cômico se liga às transgressões sociais, ao ridículo humano exagerado e caricaturado, e aos clichês já exauridos.

A presença de personagens como palhaços, bufões, bobos e outros tipos cômicos, presentes no teatro popular de diferentes contextos, permitem uma leitura de práticas sociais. Atores personificam outro ser, possibilitando, assim, a exposição de temas entendidos como tabus e facilitando o tratamento de determinados assuntos. Ana Elvira Wuolff afirma que o ator cômico tem “[...] como objetivo inverter a ordem pré-estabelecida, construindo uma capacidade de parodiar e de rir das situações humanas” (WUOLFF, 2009 p. 57).

A arte do palhaço é milenar. Ela estava presente desde os saltimbancos mais remotos, artistas circenses diversos. Há representantes desta arte, figuras *clownescas* tribais e/ou excêntricas nas mais diversas culturas e ritos antigos, principalmente nas festividades religiosas e nas apresentações populares. Nos rituais sagrados de diversos povos antigos, era comum que se misturassem o solene e o grotesco em uma mesma cerimônia.

Bakhtin (1987 p.3-4) relata que a figura do *clown*/palhaço traz na sua genealogia toda uma legião de figuras da cultura cômica popular da Idade Média, principalmente das festas carnavalescas. Nessas festas, havia uma grande diversidade: aquela alegre bufonaria, cortejo de loucos onde se vivia provisoriamente um mundo ao avesso, outros mundos possíveis, de forma alegórica, intensa, utópica e divertida. Durante um período predeterminado, as hierarquias deixavam de existir para tomar a praça pública, havendo o livre contato entre os homens que experimentavam as formas cômicas, grotescas, irreverentes e positivas de viver esse mundo. A carnavalização seria, portanto, uma forma de operar, potencializar e reafirmar esses outros mundos possíveis, a vida, a fertilidade através da alegoria, no riso popular. Nesse destronamento do poder, há a coroação de um excêntrico do povo.

3.1 Cena 2 - diálogo cênico com a *commedia dell'arte*

Levando em consideração algumas particularidades observadas no trabalho de Gardi Hutter, principalmente em *Jeanne D'arppo*, notou-se a importância de buscar na *commedia dell'arte*, a relação da atriz com esse estilo teatral e também de que maneira seu teatro se enquadra nas características dele. São particularidades tais como: o trabalho do ator como um artista completo e versátil, a especialização do ator em um único personagem e as características dos personagens cômicos desse tipo de teatro.

A *Commedia dell'arte* é um estilo teatral que nasceu na Itália no século XVI, mas teve seu auge no século XVII. Tem bases teatrais não canônicas e extraliterárias. No teatro ocidental, é o único tipo de teatro de máscaras que pode ser comparado ao teatro oriental, como o Nô no Japão⁵ e o Kathakali na Índia⁶. Seu impulso imediato veio

⁵ O teatro Nô, é uma forma clássica de teatro profissional japonês que existe desde o século XIV. Caracteriza-se pelo seu estilo lento, de postura ereta, rígida, de movimentos sutis, bem como pelo uso de máscaras típicas.

⁶ O Kathakali é um estilo masculino de Teatro-dança clássico da Índia, e existe exatamente como se conhece hoje, há pelo menos quatrocentos anos. Suas raízes são encontradas em rituais ancestrais que remontam à época de Cristo. É necessária uma montagem complexa da maquiagem e da indumentária. Todos têm os rostos pintados e cada cor do rosto delineia um atributo do personagem apresentado. Um aspecto importante do Kathakali é que os homens desempenham o papel das mulheres, sendo uma arte – portanto – estritamente masculina. A indumentária feminina não é tão exuberante como a dos personagens masculinos.

do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação (...) (BERTHOLD, 2008 p.353).

E por ter alcançado uma grande repercussão popular, transformou as práticas teatrais europeias da época, criando outra possibilidade de atuação, além do teatro oficial.

As companhias tinham caráter itinerante e durante os séculos XVI e XVIII se espalharam pela Europa, buscando sempre ter artistas completos, com domínio de várias técnicas. Os atores da *Commedia dell'arte* deveriam, além de saber atuar; cantar, dançar e fazer acrobacias, ou seja, precisavam ser artistas plurais. Para Nanci de Freitas, esses aspectos levaram muitos historiadores a considerar a *Commedia dell'arte* como a primeira prática teatral profissional e o primeiro laboratório do ator. Os integrantes das companhias eram, em geral, pessoas pobres que encontravam ali uma maneira de sobreviver. As mulheres também eram aceitas e para os nobres decadentes eram atribuídos os trabalhos de escrita e elaboração de roteiros e repertórios, já que esses eram senhores letrados. (FREITAS, 2008)

As apresentações costumavam acontecer em locais públicos e traziam paródias de comédias clássicas, sátiras, piadas, números circenses, pantomimas e até mesmo danças obscenas, o que nos faz lembrar as atitudes maliciosas dos bufões da Idade Média. Os espetáculos aconteciam a partir dos *canovaccios* ou *scenarios*, que nada mais eram senão roteiros a serem seguidos pelos atores. Não era um texto teatral, traziam apenas indicações a partir das quais os atores improvisavam. Margot Berthold nos conta que “[...] duas cópias eram afixadas atrás do palco, uma à direita e outra à esquerda, para informar os participantes do curso da ação e da sequência de cenas” (BERTHOLD, 2008 p.355). Mesmo com a existência dos *canovaccios*, cada personagem possuía um repertório próprio, o qual ele podia recombina conforme a situação. O improviso, não era, portanto, uma invenção de momento, era uma liberdade adquirida pelo ator através de um treinamento constante.

Os atores trabalhavam durante anos para conseguir atingir uma boa técnica vocal e corporal e dedicavam-se intensa e exclusivamente a um único papel. Tornavam-se especialista num determinado personagem, muitas vezes, durante toda a vida. Berthold chama isso de “tipificação” e afirma que o papel se ajustava tão perfeitamente que o

ator tinha maior naturalidade e maior facilidade de improvisação já que estava totalmente à vontade com seu personagem. As personagens de Gardi Hutter podem não ser tipos fixos idênticos aos da *commedia dell'arte*, mas com certeza, podemos dizer que há a presença dessa tipificação na personagem construída pela atriz.

As histórias estavam sempre baseadas nas relações entre as categorias de personagens que eram os enamorados, os patrões e os criados. Esses personagens usavam máscaras, que cobriam os olhos e o nariz, deixando a parte inferior do rosto à mostra. Alguns autores atribuem à máscara o poder de sobrevivência da *commedia dell'arte* por quase três séculos. O que teria feito deste tipo de espetáculo um fenômeno tão grande a ponto de sobreviver no tempo e ser retomado com força no século XX? Tiche Vianna responde:

As máscaras! O que os espectadores daquele tempo buscavam ver não eram as histórias já tão sabidas, como as novelas que assistimos nos dias de hoje. O que eles buscavam era ver como as coisas iriam acontecer e através de quem e como aquelas máscaras, que ele reconhecia e gostava tanto, iriam resolver seus problemas. Eram as máscaras o que o público ia assistir no teatro daquela época. E era através da máscara que o público entendia o que era teatro. Não existiam outras funções para se fazer aquilo, senão a função do ator, que portava a máscara era o autor do tipo por ela representado. (VIANNA, 2009 doc. *online*).

Também sobre a importância das máscaras, Nanci de Freitas afirma que “[...] além de preservar a tradição dos tipos, a máscara instaurava uma comunicação direta com os espectadores, pois apresenta traços de comportamento mais ou menos fixos, já decodificados e reconhecíveis como tal pelo público” (FREITAS, 2008 p.67), ou seja, o público já reconhecia o personagem e associava à máscara o seu comportamento. A tipificação, o fato de serem sempre os mesmos personagens em histórias diferentes criou uma relação de proximidade entre ator e espectador, que sempre tinha algo novo para esperar daquelas figuras que se tornaram familiares.



Figura 5: Máscaras da *commedia dell'arte*. Disponível em <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=28332>, acesso em 18/05/2014.

A *Commedia dell'arte* se caracterizava por trazer figuras que atuavam com frequência em duplas, como os zannis, que eram as figuras cômicas e estavam na categoria dos criados. Os personagens mais famosos que formavam essa categoria eram: Pulcinella, Arlequim, Brighela e Colombina. Segundo Margot Berthold (2008), a origem do nome, zanni, segue várias teorias, uma delas liga-o à palavra grega *sannos*, bobo. Outra teoria, diz ser uma variação de Giovanni (forma italiana para João). É essa segunda possibilidade a que nos interessa mais, visto que a peça de Gardi Hutter analisada nesse trabalho, chama-se em italiano *Giovanna D'arPpo*.

A personagem de Gardi se chama Hanna, que segundo Laudatio di Charlotte Gschwandtner⁷, é um diminutivo de Johanna em alemão. Em meio a diferentes línguas e significados, percebemos que Hanna é o zanni de Gardi. Um zanni feminino que traz em todas as peças um pouco da longa tradição da *Commedia dell'arte*. Berthold apresenta-nos uma descrição do zanni.

[...] é esperto e malicioso, ou bonachão e estúpido e, em ambos os casos, glutão. Usa uma meia máscara de couro, barba descuidada, um chapéu de abas largas e, no cinto de suas calças largas e bufantes, uma adaga de madeira sem fio. (BERTHOLD, 2008 p.355).

⁷ O artigo de Laudatio di Charlotte Gschwandtner, encontra-se na página inicial do site oficial de Gardi Hutter. Disponível em <<http://www.gardihutter.com/index.php?lang=en>>

Nota-se na descrição feita pela autora, que os tipos cômicos da *commedia dell'arte* preservaram alguns traços bastante característicos dos bufões da Idade Média. Podemos ressaltar a malícia e a falta de delicadeza, que estão sempre presentes nas descrições dos bufões feitas por diferentes estudiosos. Porém, são inúmeras as fontes de criatividade popular que ajudaram na construção dos tipos da *commedia dell'arte*. Podemos notar, também, na descrição feita por Berthold, que muitas dessas características aparecem na personagem mulher interpretada por Gardi em *Jeanne D'arppo*. A calça larga e bufante é um dos elementos mais fortes e de maior significação na peça. Além de incitar a discussão sobre a força da masculinidade, também remonta o figurino dos zannis da *commedia dell'arte*, assim como a adaga de madeira, um tanto exagerada, usada por Hanna e o descuido com a barba que nesse caso, aparece nos cabelos.



Figura 6: Hanna travestida com sua calça e armadura. Disponível em: http://www.malaga.es/cultura/1315/com1_md3_cd-3358/prestigiosa-clown-gardi-hutter-presenta-espectaculo-jeanne-arppo-auditorio-diputacion. Acesso em 15/05/2014.

A tipificação abordada por Berthold, também, está presente nas montagens cênicas de Gardi. A mesma personagem aparece nos seus quatro espetáculos solos. Seria uma forma de especialização num único tipo; Hanna vive diferentes situações em

cada uma das peças, mas podemos facilmente reconhecê-la. A atriz criou seu próprio tipo cômico e a partir dele busca desenvolver diferentes conflitos.

[...] Hanna, a figura de Gardi Hutter, é uma invenção artística nascida da prática, moldada em intermináveis testes e experimentações. Reúne o conhecimento de muitas gerações, a sabedoria dos antepassados e a imaginação do nosso tempo. Esta figura ou máscara é sempre a mesma, no entanto, continuamente aparece diferente, transformada, tem uma multiplicidade de personagens: Hanna aparece sob o disfarce de uma lavadeira – que se torna a heroína Joana d’Arc, uma costureira e até mesmo um animal, um rato. Hanna é facilmente reconhecível por causa de seu nariz – famoso atributo do *clown* – e de seu cabelo bagunçado. (GSCHWANDTNER).⁸



Figura 7: Gardi Hutter como Hanna em seus quatro solos. Disponível em www.gardihutter.com, acesso em 14/05/2014.

Mas afinal de contas, que tipo cômico Gardi Hutter teria criado? Um palhaço, um *clown*, um bufão ou uma releitura dos personagens da *commedia dell'arte*? Hanna não é nem só uma coisa, nem só outra. É multifacetada, é plural. Pode-se afirmar que Hanna reúne em si um pouco de vários tipos cômicos, de diferentes épocas. E tudo isso não só porque seria mais fácil classificá-la como uma mistura de tudo, mas porque ela realmente apresenta elementos que nos fazem acreditar nisso. Desde o clássico nariz vermelho do *clown*, até o corpo exagerado e desajeitado dos bufões, passando pela tipificação entre muitas outras coisas. Isso falando de algo mais físico, de características

⁸ Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: *Così anche Hanna, la figura di Gardi Hutter, è un'invenzione d'arte, è nata dalla prassi, plasmata in infinite sperimentazioni e prove. Raccoglie in sé le saggezze di tante generazioni, il sapere antico degli antenati e l'immaginario dei nostri tempi. Questa figura o maschera è sempre la stessa, tuttavia appare continuamente diversa, trasformata, cioè dispone di una molteplicità di personaggi: Hanna compare nei panni di una lavandaia – che poi si trasforma nella eroina Giovanna d'Arco –, di una sarta, persino di un animalletto, un topo. Hanna è facilmente riconoscibile per via del suo naso – famoso attributo da clown – e dei suoi capelli disordinati.*

mais visíveis, podendo ainda levar em consideração a forma com que essa personagem se comporta, ou seja, sua personalidade.

Baseados nos apontamentos feitos até aqui, retomaremos características dos *clowns*, dos bufões e dos tipos da *commedia dell'arte*, as quais Gardi carrega e usa para compor Hanna.

3.2 Cena 3 - *Jeanne D'arppo* na corda bamba: *Clown?* Palhaço? Bufão?

Jeanne D'arppo é uma peça teatral burlesca, o tipo físico da personagem e seu comportamento, por vezes espalhafatoso, comprovam isso. Mas seria ela, um *clown* ou um palhaço? Uma grande discussão ronda o universo da comicidade. Seriam *clowns* e palhaços tipos cômicos distintos? Quais as características e as origens de cada um? De fato, não cabe nessa pesquisa adentrar com mais vigor nessa polêmica. Porém, é necessário que saibamos de quem ou do que estamos falando. Para isso, apontaremos aqui características peculiares de cada tipo cômico, suas origens, diferenças de atuação e comportamento.

Para a grande maioria dos autores que pesquisam a arte do *clown* e do palhaço, trata-se do mesmo profissional que tem sua nomenclatura diferenciada pela língua de origem. *Clown*, nada mais seria do que o nosso palhaço brasileiro. A palavra inglesa aparece, por vezes, como um enobecedor para o termo palhaço, uma maneira de dar *status* a uma profissão tão antiga e tão ligada à simplicidade.

Para Frederico Fellini, *clown* também designa palhaço, porém:

[...] existe a mesma miserável diferença do termo estrangeiro que enobrece a coisa. O palhaço é mais de feira e praça, o *clown*, de circo e palco. Um bom acrobata é um *clown*, isto é, quase um artista, e julgará imprópria e ofensiva a expressão palhaço. (1988: 32-36).

A palavra “palhaço” vem do italiano *paglia*, que significa palha. Segundo Ruiz (1987), esse material era usado como revestimento de colchões; e a primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo material grosso, ficando mais reforçada nas partes salientes do corpo para proteger das quedas, “fazendo de quem a vestia um verdadeiro colchão

ambulante”. (Ruiz, 1987 p.12). Já o termo inglês *clown*, vem de *clod* e está ligado ao termo “camponês”, ao rústico, à terra (Ruiz, 1987 p.12).

Os termos estão relacionados a coisas que lembram simplicidade. Portanto, o fato do termo palhaço, estar convencionalmente ligado a algo menor; não se deve as origens etimológicas das palavras. O espaço em que cada um atua, ou atuou ao longo da história, parece influenciar mais nesse contraste. O *clown* está no palco, no teatro, lugar fechado, ainda restrito a boa parte das pessoas. O *clown* traz uma herança do teatro elisabetano, por isso agrada mais a alguns artistas se identificarem desta forma. Já o palhaço tem como palco a própria rua, a praça, as feiras livres, o circo. O termo *clown* passa a ser mais usado para designar aquele que trabalha com o personagem cômico nas artes cênicas. Já o palhaço relaciona-se ao artista sem formação, que atua nos picadeiros, aquele que tem a comicidade como herança familiar.

Mesmo com tantas possíveis diferenças, Luis Otávio Burnier afirma que “na verdade palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa.” (BURNIER, 2001 p.205). De modo geral, os autores que trazem a comparação dos termos, não negam que existam especificidades. Mas, percebem que, ao mesmo tempo, tais figuras estão juntas. Cada uma é um pouco da outra. Rendendo-nos à afirmação feita acima por Burnier, usaremos os termos *clown* e palhaço indistintamente.

Existem dois tipos clássicos de *clowns*: o branco e o augusto (ou Tony). O *clown* branco é aquele que prega peças, tenta se dar bem e para isso faz os outros de bobo. Ele é autoritário, gosta de controlar as coisas, é a encarnação do patrão. Burnier fala sobre as características físicas do *clown* branco: “Tradicionalmente, tem o rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da *commedia dell’arte*), chapéu cônico e está sempre pronto para ludibriar seu parceiro de cena.” (BURNIER, 2011 p.206). Já o augusto “(...) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco (...)” (BURNIER, 2011 p.206). Constantemente é enganado, trapaceado, está sempre encrencado, mas acaba se saindo bem no final, graças à sua pureza.

Essa dupla cômica apresenta situações bastante hilárias, devido a seus comportamentos opostos. Para Adoum (1988 p.15), “[...] a relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusto”. (apud BURNIER, 2011 p.206),

Passaremos, então, a pensar no papel do bufão. O mesmo autor, afirma que o *clown* é herdeiro do bufão. “Ele é um bufão sofisticado. (...) O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O *clown* é uma pedra lapidada.” (BURNIER, 2011 p.216). O *clown* traz as mesmas características do bufão, porém, de maneira mais sutil.

O bufão é uma espécie de ancestral do *clown*, e tem suas origens na Idade Média, com os bobos da corte. São, de certo modo, veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrola fora do carnaval). (BAKHTIN, 1987)

O bobo era, em geral, a pessoa mais feia ou estranha da região. Burnier o define como “(...) um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas como corcundas, um braços a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados.” (2001 p.215). Por conta dessas deformidades, passa a viver na corte a fim de divertir o rei. Corriqueiramente era alvo de chacotas, por ser considerado a encarnação de tudo que há de ridículo no ser humano.



Figura 8: Três loucos brincando. Obra de Peter Brueghel, 1642. Disponível em <<http://lj.rossia.org/users/marinini/376713.html>> Acesso em 19/05/2014

O bufão não vivia essa condição apenas quando atuava nos palcos ou diante de seus superiores, permanecia assim em todas as circunstâncias da vida. Estavam na fronteira entre a vida e a arte, pois todo “o universo do cômico e do risível estava centrado em sua figura” (LEITE JÚNIOR, 2006 p. 187). Faziam-se presentes nos atos

civis mais rotineiros e assistiam a tudo seriamente e, parodiando seus atos, construíam uma história paralela a que se desenrolava.

Por ser uma figura inusitada, que por vezes causava medo e estranheza, cabia-lhe perfeitamente o conceito de grotesco⁹. O bufão é grotesco. O comportamento bufo é quase agressivo, propositalmente chocante. (BURNIER, 2001) E era justamente por esse comportamento, que o bufão era o único capaz de criticar e ridicularizar a todos, incluindo o rei. Foi de certa forma, autorizado a rebaixar os detentores do poder.

Pela via da risada, o bobo expunha a verdade, que mesmo sendo agressiva, era perdoada por ser anunciada por um “louco”. Da mesma forma, esta capacidade de ver e expressar as ideias e desejos não confessos, confere a estes seres desengonçados uma íntima associação com os poderes mágicos e sobrenaturais. Sendo um monstro, tem acesso às “verdades” ocultas dos homens. (LEITE JÚNIOR, 2006 p.188).

Além dos bufões que eram servos específicos da corte, existiam também os bufões livres. Viviam em praças, nos arredores dos castelos e feiras. Sempre buscando chamar atenção para conseguir dinheiro e comida. Muitas vezes, esses bufões livres se apresentavam em grupos, chamados por Burnier de “a *banda de bufões*”. Funcionava nos moldes do coro grego, onde cada bufão era parte do todo, porém com papéis individuais bem definidos. Segundo Burnier “existem em toda banda um líder, seu braço direito (o *puxa-saco* do chefe) e um idiota.” (2001 p.216) Além desses, há uma figura externa a banda, que seria a pessoa “normal”, uma autoridade diante dos bufões, que será tratada com irreverência e medo.

Se observarmos que já na *banda de bufões* há uma tendência em fixar os papéis a serem representados, podemos encontrar possíveis influências nos tipos fixos da *commedia dell'arte*, sobre a qual trataremos mais a frente.

O tipo cômico de Gardi Hutter transita entre o *clown*/palhaço e o bufão, conforme características apontadas no quadro a seguir. As considerações se deram a

⁹ Patrice Pavis destaca que o termo grotesco é oriundo da palavra italiana *grottesca*, derivação de gruta, uma vez que este vocábulo se referia às pinturas soterradas encontradas no Renascimento, cujo conteúdo aludia a motivos fantásticos. Segundo o autor, o grotesco no âmbito teatral opera a comicidade através de efeitos caricaturais, os quais causam estranheza pela “deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma”. (PAVIS, 2001: p. 188).

partir das reflexões feitas por Barboza¹⁰ (2002), que busca em vários autores relacionados ao teatro e ao universo da comicidade, apontamentos sobre o trabalho do ator sendo palhaço e sendo bufão. Mais adiante será possível observar o Gardi carrega de cada um desses dois tipos cômicos.

Clown/Palhaço	Bufão
O jogo do palhaço sempre acontece em dupla. Mesmo que esteja sozinho em cena, ele cria duplas com os objetos, consigo mesmo, com a plateia, com a situação.	O trabalho com a máscara do Bufão deve levar o ator, na etapa inicial, à compreensão, em ação, do conceito de paródia.
A relação com a plateia é fundamental.	O bufão parodia a realidade que o circunda, buscando revelá-la criticamente. Por isso pode encarnar a “consciência dilacerada” – em nosso caso, daquele que está por detrás da máscara.
O palhaço é calmo, sabe ouvir o outro e acredita no mundo à sua volta.	O treinamento com o Bufão explora o exagero, a expressividade do ator em sua máxima potencialidade.
Nada deve ser feito com força, imposição. Inicialmente, devem-se buscar passividade e aceitação.	O treinamento com o Bufão parte da deformação corporal, levando o ator a criar limitações físicas.
O palhaço é simples, não tem grandes elaborações mentais.	O treinamento com o Bufão trabalha a sexualidade exacerbada e a religiosidade blasfemada.

¹⁰ Juliana Jardim Barboza é professora, atriz e doutora em teatro pela ECA-USP; transita entre as áreas do teatro, da literatura e da educação.

O palhaço deve buscar o limite das situações ou mesmo ultrapassá-lo.	O bufão tem direta relação com o mundo do grotesco.
O palhaço adora conflito. Solução, para ele, significa problematizar.	São valorizados os aspectos da marginalidade, de tudo o que é proibido, das verdades ocultas.

Tabela 1. Características do ator como palhaço e como bufão. Fonte: a autora.

Barboza (2011) aponta no palhaço, aspectos relacionados à leveza, à lógica da ingenuidade, à inadequação e à fragilidade. Já no bufão parece estar presente à grandiloquência, o grotesco, o exagero, a paródia, tudo nele se liga à questão da marginalidade e a exclusão física e social. Porém, seria justamente na união das características que estaria a completude do ator. A personagem de Gardi nos apresenta esses aspectos contraditórios nos momentos em que se vê decidida a não aceitar uma situação de cabeça baixa, mostra-se forte, aos gritos, porém qualquer brincadeira desvia sua atenção e podemos ver a criança por trás da mulher inconformada.

A técnica do Bufão tratada em relação de complementaridade com a do Palhaço pode ser engrandecedora para o trabalho do ator, por tratar simultaneamente de aspectos opostos, mas reveladores da complexidade humana. (BARBOZA, 2002 p.23)

Marco Vasques (2011), em seu texto *Sobre Palhaços e Bufões*, aponta as características específicas de cada um desses tipos cômicos:

Sensíveis, leves, inocentes e ingênuos são os palhaços. Os palhaços levam em seus gestos a semelhança dos gestos das crianças. A sátira do palhaço é quase sempre com ele mesmo. Ele é o anjo torto, o sol negro. Ainda que não se exclua o discurso crítico na figura do palhaço, ele nunca aponta os defeitos alheios, quando muito incorpora tais defeitos e metaforiza sua acidez. (VASQUES, 2011)

E continua, trazendo a comparação:

Já os bufões são irônicos, grotescos, implacáveis e debochados. Pertencem à espécie do bobo da corte a que tudo é permitido. A eles é dado o direito de colocar o dedo nas entranhas das hipocrisias e

deturpações sociais. Traições, roubaheiras, crimes e tramas políticas não escapam à sua análise. Qualquer outro, seja da corte ou não, que tente apontar um defeito qualquer nos reinados, caberá o fuzilamento e a perseguição. (VASQUES, 2011)

Para Burnier, o *clown* é herdeiro do bufão. “Ele é um bufão sofisticado. (...) O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O *clown* é uma pedra lapidada.” (BURNIER, 2011 p.216). O *clown* traz as mesmas características do bufão, porém, de maneira mais sutil.

E, então, o que Gardi teria herdado desses tipos cômicos para criar Hanna? Observaremos, na sequência, a herança que os *clowns*, os bufões e a *commedia dell’arte* deixaram para a construção de tal personagem.

1. Primeiramente, algo totalmente ligado às tradições dos *clowns*, a pequena máscara vermelha sobre o nariz. É um signo absolutamente reconhecido.

2. O jogo proposto pelo palhaço, em duplas, mesmo que essa dupla seja formada por objetos, acontece inúmeras vezes, mas principalmente na batalha de Hanna com seu inimigo, o monte de roupas sujas. Laudatio di Charlotte Gschwandtner, fala sobre essa relação com os objetos, que também aparece em outros solos da atriz, além de *Jeanne D’arppo*.

O teatro de Gardi Hutter está cheio de jogos e intercâmbios entre sujeitos e objetos: o jornal britânico torna-se um saco de chá, a pilha de roupa se transforma em adversário ou cúmplice, a cauda do rato transforma-se halo, arma, cauda de um vestido de noiva. Dissolver a separação estreita entre sujeito, objeto, matéria viva e partes mortas do mundo não são ordenadas em uma hierarquia estável. Hanna, que vive em seu próprio mundo, consegue colocar em jogo a ordem hegemônica construída em nosso mundo. (GSCHWANDTNER)¹¹

3. A relação com a plateia é constante. Chega a ser uma espécie de parceria, o público passa a ser cúmplice de suas atitudes e conhecedor de sua trama para vencer tal batalha.

¹¹ Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: *Il teatro di Gardi Hutter è ricco di giochi e scambi tra soggetti e oggetti: il giornale inglese diventa una bustina di tè, il mucchio del bucato si trasforma in avversario oppure in complice, la coda del topo diventa aureola, arma, strascico della sposa. Si sciogliono le strette separazioni fra soggetto, oggetto, materia viva e morta, le parti del mondo non sono ordinate in modo stabile e gerarchico. Hanna, vivendo nel suo mondo, riesce a mettere in gioco l’ordine egemone costruito nel nostro mondo.*

4. Hanna é simples, age por impulso muitas vezes. Coloca-se no limite das situações, busca o conflito. É forte, não foge à luta. Mesmo sendo inocente, não se contenta com qualquer coisa, não é facilmente enganada.

Podemos notar na peça, que Hanna traz essa simplicidade do palhaço, às vezes parece desatenta, estabanada, mas por trás da máscara ela sabe muito bem o que quer. Palhaços, em geral, não são coitadinhos, bobos e ludibriados, e é justamente esse contraste do que parece com o que realmente é que conquista o público há tanto tempo.

Em *Jeanne D'arppo* notamos, na construção da personagem, quase todas as características dos bufões anteriormente apontadas.

1. Critica uma questão social, a responsabilização única e exclusiva da mulher a exercer o trabalho doméstico, além do qualquer outra ocupação que ela tenha.

2. Há uma exploração do exagero, tanto fisicamente quanto no comportamento de Hanna. Suas roupas e cabelos, a forma de seu corpo e até mesmo a maneira como ela se movimenta em cena retoma a expressividade do ator em sua máxima potencialidade.

3. É ambígua. Algo próprio do bufão, que segundo Burnier é um ser “malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso...” (BURNIER, 2011 p. 216).

4. Suas formas físicas exageradas são muito importantes na composição da personagem, em alguns momentos isso lhe cria limitações e em outros momentos lhe serve de impulso. “Este corpo pesado e inchado determina sua maneira de mover-se, por vezes, a barriga torna-se ainda um obstáculo. De tempos em tempos, no entanto, este corpo pode adquirir uma leveza e agilidade surpreendente (...)”. (GSCHWANDTNER)¹²

5. Hanna, em *Jeanne D'arppo*, vai discutir uma questão que está relacionada às marginalidades. A própria história de Joana d’Arc e sua

¹² Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: “*Questo corpo pesante e gonfio di Hanna determina il suo modo di muoversi, a volte la sua pancia diventa addirittura ostacolo. Da un momento all’altro però questo corpo può acquisire una leggerezza e una agilità sorprendenti (...)*”

condição como mulher na época em que viveu. O trabalho das donas de casa e das lavadeiras. E situações contraditórias em que ela vê a mulher sendo colocada.

A arte de Gardi Hutter segue os passos de uma longa tradição. Uma tradição rica e colorida que se manifesta de diferentes maneiras, incluindo também a comédia italiana, o bobo italiano.

1. O nome da personagem faz referência aos *zannis*.
2. Hanna aparece em todos os seus solos, aparecendo como uma espécie de tipificação.
3. Apresenta ambiguidade em sua personalidade, fato bem comum aos *zannis*. Ao mesmo tempo em que é esperta e maliciosa, age com estupidez e inocência.
4. Seu corpo volumoso, algumas vezes ágil, outras vezes desajeitado, também pode ser referência a Pulcinella, um dos *zannis* da *commédia dell'arte*.

Mesmo que Gardi Hutter siga os passos de longas tradições, ela deixa marcas inconfundíveis no fazer teatral, especialmente quando nos referimos à comédia. Hanna é um pouco de tudo já passou e muito de algo novo. Um de seus méritos é ter procurado, encontrado e criado sua própria figura. Uma figura feminina que está longe de cair na obviedade e que há mais de trinta anos é capaz de divertir, emocionar e surpreender seu público.

4 O ESPETÁCULO: JEANNE D'ARPPPO E A FIGURA DA MULHER EM (DES) CONSTRUÇÃO.

A imaginação do ator adorna o texto do autor com fantasiosos desenhos e cores de sua própria paleta invisível.

Constantin Stanislavski

Gardi Hutter é uma das palhaças mais conhecidas em todo o mundo. Com 38 anos de carreira artística, já levou sorrisos a milhares de espectadores com mais de três mil apresentações, em vinte e quatro países e quatro continentes. Foi premiada mais de 14 vezes em diferentes tipos de eventos e festivais de *clowns*. Entre eles, está o Festival Internacional *Fringe* de Nova York, que é considerado o mais importante festival de artes performáticas do mundo. Seria exagero afirmar que Gardi é a melhor palhaça do planeta? Ela mesma responde, dizendo:

A imprensa escreve isso sobre mim, mas eu não posso dizer isso, naturalmente. Mas eles escrevem pela falta, porque existem tão poucas palhaças. Há algumas, mas em todos os festivais nos encontramos. Então eu penso: Ah, nós cinco novamente. Eu conclamo todas as mulheres: escrevam suas peças! Eu quero concorrência. (HUTTER, 2009 doc. *online*).

O fato de existirem poucas mulheres atuando como palhaças, com certeza, influenciou a formação dessa atriz, que afirma não ter tido muitos exemplos a seguir. “Não havia referências. Claro que Charlie Chaplin e Buster Keaton são exemplos. Mas era como se a forma feminina da comédia não existisse.” (HUTTER, 2009 doc. *online*). Depois de superar essa falta e conseguir construir sua própria palhaça, Gardi Hutter teve vantagens sendo mulher. A imprensa reagiu com grande interesse, ela passou a ser coisa

rara e por isso mais valorizada. Segundo a própria atriz, na maioria dos festivais as mulheres que trabalham com comédia são minoria absoluta, seria algo em torno de 10%.

Gardi nos explica o porquê de sua escolha pela comédia.

Eu frequentei uma escola clássica de artes cênicas em Zurique e, desde o princípio, notei que tinha um talento para o cômico e também que, em toda a literatura teatral, seja ela clássica ou moderna, simplesmente não existiam papéis cômicos para mulheres jovens. E o palhaço sempre me fascinou. Ele é a liberdade em pessoa. A ele, tudo é permitido. Ele pode ser mau, pode ser antipático. Ele é motivo de risos, de aplausos e, por isso, ele é querido. (HUTTER, 2009 doc. *online*)

Normalmente, no teatro clássico e moderno, não há muito espaço para as mulheres na comédia. Quando o espaço para elas aparece, trata-se do papel de pessoas doentes, tristes, ou muito frágeis. Gardi trabalhou durante muito tempo para desconstruir esse cenário da mulher no teatro, e, principalmente, buscando a oportunidade de atuar em comédias. Para ela o trabalho nas escolas clássicas de teatro “[...] era muito chato, muito cansativo porque não tinha nenhum papel que fosse realmente interessante”. E, além disso, a atriz considerava que “[...] as coisas que as pessoas falam no teatro são tão estúpidas. Depois de um ano, ficou muito claro pra mim que precisava inventar alguma coisa que gostasse de dizer.” (HUTTER, 2013 doc. *online*)¹³

Diz-se que o palhaço não tem sexo. E não tem mesmo, mas até agora ele era só masculino. O palhaço funciona pelo exagero, abusa tanto da tragédia que acaba por se tornar cômico. Assim, era importante que também se pudesse rir de uma mulher. Gardi mostra que as mulheres também têm histórias, “[...] fiz uma lavadeira, uma bruxa, uma secretária, isso é o que faz parte do mundo feminino. Eu acho que a história da mulher não foi realmente contada ainda, a gente sabe a história dos homens, o que eles fizeram, que são heróis, mas das mulheres a gente praticamente não sabe.” (HUTTER, 2013 doc. *online*)

¹³ Entrevista concedida *Revista Anjos do Picadeiro 6 - Encontro Internacional de Palhaços*. p. 159-165. Está disponível no blog Conexão Palhaça. <<http://conexaopalhaca.blogspot.com.br/2013/03/a-palhaca-da-semana-gardi-hunter.html#comment-form>>. Acesso em 30 jul 2014.

Foi com o intuito de contar a história de uma dessas mulheres que, em 1981, Gardi cria *Jeanne D'arppo*. Mas, quem realmente é essa figura? Para Gardi, a personagem é “[...] uma lavadeira sonhadora, uma personagem arquetípica, sem muitas aspirações feministas e sem complexos tipicamente femininos. Giovanna¹⁴ não se acha gorda, o espelho usado é que é muito pequeno para ela. Não se preocupa com a estética porque tem muito a lutar com o mundo e contra o destino.”¹⁵ (HUTTER, 2011 doc. *online*).

É nessa luta contra o destino que ela encontra inspiração na figura de Joana d’Arc. A atriz nos explica o motivo da escolha esta figura específica.

Normalmente histórias cômicas mostram figuras históricas transformadas em alguma coisa cômica. Eu me lembrei que não tinham mulheres historicamente famosas, cientistas, filosofas. Mas tinha Joana d’Arc., era uma mulher jovem, 17 anos, ouvia vozes dos anjos que diziam para ela salvar o rei, a rainha, e a minha ideia era fazer com o que anjo se endereçasse para o lugar errado. Eu era gorda demais pra botar as roupas de guerra, muito estabanada, essa era a chave pra minha história. No primeiro momento eu ouvia as vozes dos anjos. Depois eu achei um sistema dentro do espetáculo que eu não precisava mais das vozes, porque o público entendia toda a história sem ter falas, sem palavras. (HUTTER, 2013 doc. *online*).

Já são 33 anos do espetáculo *Jeanne D'arppo*, e, mesmo assim ele nunca se mostra ultrapassado. Cada vez que conta essa história, Gardi se aprofunda mais no seu objetivo, de falar sobre o mundo feminino e seu tipo cômico parece se aperfeiçoar, deixando o espetáculo cada vez melhor. Cada expectador, que assiste à história de Hanna, fará uma leitura nova, sempre trazendo consigo sua bagagem e suas influências. O mundo em que o leitor está inserido contribuirá para a maneira com que a história será compreendida.

Depois de tantos anos atuando em teatros do mundo todo, o que teria mudado na atriz e nas histórias que ela conta? Gardi afirma que há trinta anos, apresentou a primeira peça cômica exclusivamente feminina. “Diziam que as mulheres não fazem as

¹⁴ Observa-se aqui, uma grafia diferente para o nome da personagem. Isso acontece por ser esta, uma entrevista dada a um *site* italiano.

¹⁵ Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: *Giovanna è una lavandaia sognatrice, un personaggio archetipico senza molte velleità femministe e senza complessi tipicamente femminili. Giovanna non è grassa, è lo specchio a essere troppo piccolo. Non pensa all'estetica perché ha tanto da battersi con il mondo e contro il destino.*

peças rirem e eu tive que provar o contrário.”¹⁶ (HUTTER, 2011 doc. *online*). Então, *Jeanne D’arppo* seria uma espécie de ruptura com o que vinha acontecendo na cena teatral até então. A personagem criada por ela provou exatamente o contrário do que muitos afirmavam. Mas, para isso, ela precisou ser quase agressiva. Os personagens subsequentes foram se suavizando e os shows, segundo ela mesma, ficaram mais técnicos.

Ao ser questionada sobre o conteúdo de *Jeanne D’arppo*, principalmente se ela considera este um espetáculo feminista, a atriz afirma:

Acho que o palhaço rejeita qualquer tipo de ideologia. Quando eu conto uma história, é a lógica da história que me impulsiona, não a minha ideologia. Pode-se pensar que *Jeanne D’arppo* é uma peça feminista, mas em todas as histórias de palhaço, existem perdedores, pessoas em má situação, que estão à margem da sociedade, que passam fome, que são pobres. Charlie Chaplin, por exemplo, não faz o papel de um homem rico, feliz, mimado, mas de um mendigo. Mas, no caso dos homens, a ideologia não é questionada. No caso das mulheres, sim. (HUTTER, 2009 doc. *online*)

Portanto, mesmo não afirmando a possibilidade de ser uma peça feminista, Gardi afirma que a história retrata uma figura em situação de desvantagem e, por acaso, esta figura, nesse caso e em todos os outros solos da atriz, é uma mulher. E, mais uma vez, podemos notar o papel social da comédia no teatro. Gardi faz apontamentos sobre o papel do palhaço ao contar essas histórias que de início parecem bastante tristes e trágicas, mas que no decorrer do espetáculo ganham a simpatia do público e arrancam gargalhadas.

Eu atraio as pessoas através de seus verdadeiros medos e aflições. [...] Isso é o que me fascina no palhaço – que ele possa fazer algo tão triste se tornar cômico. Acho que quando algo é somente engraçado, 15 minutos depois ele se torna monótono. Acredito que o que faz o público amar o palhaço é o fato de ele ser trágico. Sua história é ainda mais trágica que a história das pessoas na plateia. Ao rir do trágico, o público também se liberta dos seus medos. (HUTTER, 2009 doc. *online*)

¹⁶ Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: *Dicevano che le donne non fanno ridere e ho dovuto dimostrare il contrario.*

A receptividade à *Jeanne D'arppo* impactou a própria atriz. Lembrando que a peça já foi apresentada em mais de vinte e quatro países, com certeza ela passou por um público bastante heterogêneo. Para Gardi (2011) “O que é surpreendente é que as respostas são semelhantes em todos os lugares, lembrando que o palhaço não é entendido a nível nacional ou regional. O palhaço fala de medos e desejos comuns a todos.”¹⁷. Ainda sobre a receptividade de sua personagem nos diferentes países em que se apresenta, Gardi responde se, em todos os lugares o público ri.

Sim. No entanto, na China, as pessoas riem de forma mais discreta. Na Itália, ninguém quer ser o primeiro a rir. Mas depois que começam, já não podem mais parar. Os alemães riem mais rapidamente e no Brasil eu recebo uma ovação em pé, mas não se pode olhar para o lado, porque todos já se foram. (HUTTER; s/d doc. *online*)

Para Gardi, uma comédia de qualidade deve atingir a todos, sem distinção, deve ser democrática. Quando questionada se prefere, do palco, receber o riso de uma criança ou de um adulto, ela confessa: “Eu amo ver ambos rindo. Popular é aquele que é capaz de fazer rir homens, mulheres, crianças e velhos, esquerda e direita. Se você faz todo mundo rir, isso significa que você chegou à simplicidade, que é certamente a coisa mais difícil para a qual você trabalha duro.”¹⁸ (HUTTER, 2011 doc. *online*). Gardi não acha que haja um público melhor que o outro, apenas públicos diferentes. As crianças, por exemplo, riem de coisas diferentes dos adultos, acham engraçados os tombos, as trapalhadas. Mas, segundo a própria atriz, “[...] as metáforas, que eu amo tanto, não se abrem para eles [as crianças]”. (HUTTER; s/d doc. *online*).

São essas metáforas, esses jogos com os objetos, com os gestos e com as sonoridades que analisaremos no capítulo seguinte, buscando sempre relacionar com as leituras propostas até aqui.

¹⁷ Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: *Ciò che sorprende è che le reazioni siano simili ovunque, quasi a ricordare che il clown non è nazionale o regionale. Il clown parla di paure e desideri comuni a tutti.*

¹⁸ Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: *Mi piace che ridano entrambi. Popolare è ciò che è in grado di fare ridere uomini e donne, vecchi e bambini, destra e sinistra. Se fai ridere tutti, significa che sei arrivato alla semplicità, che è certamente la cosa più difficile per la quale si lavora tanto.*

5 APLAUSOS...

“Se a ação for espontânea, isto é, se ela surgir da necessidade vivida pelo sujeito, então, necessariamente, ela trará transformações”.

Fernando Becker

Na peça protagonizada por Gardi, a personagem Hanna não se reconhece. Sua identidade é flutuante ao longo na narrativa. Há a busca pelo rompimento com as construções sociais atreladas ao feminino.

A narrativa se desenvolve em um espaço privado, retomando uma das funções mais primitivas atribuídas à mulher dentro da sociedade: a lavagem das roupas da casa. Essa ação apresenta-se como um símbolo de todo o trabalho doméstico que, por tanto tempo, foi atribuído como sendo exclusivamente feminino.

O enredo da peça apresenta elementos simbólicos relevantes no campo da representação do papel da mulher:

1 - A transformação do trabalho doméstico no vilão da história, representado pelo monstro no monte de roupas e a relação da personagem com esse monstro.

2 - A relação da personagem com o livro e a criação de uma heroína.

3 - A não identificação da personagem com um sujeito feminino historicamente construído.

As informações acerca do posicionamento da protagonista são registradas a partir de signos não verbais, para os compreendermos devemos observar as ações da personagem. Para Sábato Magaldi:

O ator comunica-se com o público por meio da palavra, instrumento da arte literária. [...] Para o ator, entretanto, a palavra é um veículo que lhe permite atingir o público, mas não se reduz a ela a representação. Sabe-se que o silêncio, às vezes, é muito mais eloquente do que frases inteiras. A mímica ou um gesto substitui com vantagem determinada palavra, de acordo com a situação. Postura, olhar, movimentos – tudo compõe a expressão corporal, que participa da eficácia do desempenho. Por isso se convencionou chamar de interpretação à arte do ator, que reclama tantos recursos expressivos. (MAGALDI, 1991 p.9)

Durante a encenação da peça, nota-se que há uma mistura de fantasia e realidade. Em vários momentos, a personagem age como uma dona de casa cheia de afazeres, e, no instante seguinte, está envolvida numa “grande batalha”. O fato de se deixar levar pelas brincadeiras, envolver-se num mundo da imaginação, faz com que percebamos as características dos *clowns*. As mais evidentes são a ingenuidade e a simplicidade. O fato de fazer sátira com ela mesma e com a sua própria situação, também é algo próprio dos *clowns*. Luís Otávio Burnier nos lembra que o *clown* “[...] é um ser ingênuo e ridículo [...] O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um.” (2001 p.208-209).

Hanna, personagem de Gardi, mostra-se ao mesmo tempo, esperta e tola, inocente e perspicaz. Ela saberia executar a tarefa da lavagem de roupas com facilidade, se isso fosse de seu interesse, mas, faz coisas absurdas que acabam com seu próprio trabalho. Percebe-se que ela dificulta sua própria vida, É tão atrapalhada que consegue se auto prejudicar, e são essas atitudes que trazem o tom de humor à difícil rotina dessa lavadeira.

Ao tentar estender algumas roupas no varal, Hanna mostra-se extremamente desastrada. Primeiro, ela não alcança o varal, que está a menos de um centímetro de altura de sua mão. Mas, para ela, isso é distância suficiente para impossibilitar seu trabalho, ela faz disso um grande empecilho. Consegue puxar o varal para baixo usando uma das meias, e passa a segurá-lo debaixo do pescoço, ação que quase a esgana. Agora que alcançou o varal e já pendurou as meias, percebe que esqueceu os grampos no chão. Ao tentar alcançá-los, derruba tudo e acaba com o pouco que já tinha conseguido fazer. Essa sequência de pequenos desastres arranca gargalhadas do público, que se diverte com suas trapalhadas.

Não são somente as trapalhadas que divertem os espectadores. As situações em que Hanna cai, machuca-se ou se dá mal de alguma forma, são as preferidas da maioria das pessoas, principalmente das crianças. As gargalhadas aumentam sempre que a personagem se entala em algum lugar, devido ao corpo avantajado; quando ela prende o pé dentro de uma panela e não consegue tirá-lo de jeito nenhum, quando cai sentada na bacia; quando dá uma topada com o pé, entre outras coisas. O fato de rir daquilo que é trágico para o outro nos faz lembrar que o riso, além de um fenômeno social, é também um fenômeno psíquico. Se libertando de qualquer envolvimento afetivo, os homens riem dos defeitos uns dos outros. As falhas humanas provocam a comicidade, pois o cômico está ligado ao ridículo, ao exagerado e às caricaturas.

Ana Elvira Wuo (2009), afirma que o ator cômico tem exatamente essa função, de inverter a ordem das coisas, sendo capaz de parodiar e rir das situações humanas. Quando rimos do outro, escondemos de nós mesmos, nossos próprios defeitos.

Os primeiros momentos da peça mostram uma mulher envolvida em sua rotina. Depois de entrar em cena e reconhecer o público, ela boceja, espreguiça o corpo, lava o rosto e escova os dentes (tudo com a água do próprio tanque), o que poderíamos interpretar como uma metáfora de limitação ao espaço privado, ou ao fato de que a lavanderia é o lugar em que ela passa a maior parte do seu tempo. Nesse caso, pode-se entender a lavanderia como um lugar escolhido pela atriz para representar todos os espaços de trabalho da mulher dentro de sua casa, dentro do espaço privado, que, durante tanto tempo a excluiu da vida social, da vida no espaço público.

[...] seja qual for a definição de público, as mulheres, bem como outras categorias sociais, foram durante muito tempo excluídas da participação ativa no mundo do político e da governação, da cidadania e mesmo das sociabilidades tradicionais associadas ao exercício da masculinidade. O lugar do feminino era o “natural” lugar da família, no doméstico construído em antinomia com os lugares dos homens, do masculino. (ABOIM, 2012 p.112-113)

As primeiras ações de Hanna não são comuns para uma lavanderia. Sem se preocupar com a bagunça que está a sua volta, ela senta no chão para ler seu livro amarelo; o livro de Joana d'Arc. O primeiro indício da devoção que ela tem pela figura dessa heroína, ocorre já aos 2'17", quando ela beija, abraça o livro e suspira, como se tivesse ali, em suas mãos, algo que pudesse resolver todos os seus problemas. Hanna, ao

ler, encena a história contida no texto. São situações de batalha, lutas de espadas, e ela, através de gestos, se mostra surpresa com a figura que encontra naquele livro. Aponta para ele e para si própria, como se dissesse: “Olha, estão falando de mim.” O livro aparece na peça como um importante elemento para o desenrolar da história. Hanna se entrega à leitura, empolga-se com a história e viaja num mundo completamente diferente do seu. Nesse mundo outras ações são possíveis, mulheres realizam feitos que vão muito além de uma lavanderia. Feitos que influenciam a vida de inúmeras pessoas e não ficam restritos e sem reconhecimento.



Figura 9: Gardi em *Jeanne D'arppo*, com o livro inspirador. Disponível em <<http://www.clownlink.com/2007/08/fringe-review-gardi-hutters-joan-of-arppo/>>. Acesso em 13/08/2014.

Percebe-se, então, a importância da cultura letrada para a construção da identidade dessa mulher, que simplesmente não se contenta em realizar um trabalho repetitivo e valoriza muito mais a possibilidade de se instruir, de conhecer o novo, de ultrapassar os limites impostos, durante muitos anos, às mulheres e de conhecer histórias de outras figuras, as quais trazem inspiração para sua aventura burlesca.

[...] a leitura da palavra é sempre precedida da leitura do mundo. E aprender a ler, a escrever, alfabetizar-se é, antes de mais nada, aprender a ler o mundo, compreender o seu contexto, não numa manipulação mecânica de palavras mas numa relação dinâmica que vincula linguagem e realidade. [...] a aprendizagem da leitura e a

alfabetização são atos de educação e educação é um ato fundamentalmente político. (SEVERINO, 1982 *apud* FREIRE, 1989).

São várias as cenas em que, para tomar qualquer atitude diante de suas obrigações, ela busca informações no livro. Busca saber como Joana d'Arc agiria, para depois, tentar repetir suas façanhas, faz de Joana d'Arc o modelo a ser seguido.

É possível que o ato da leitura, do conhecimento desse novo mundo, seja a motivação que Hanna tem para mudar a sua realidade. Esse pode ser o impulso para que ela não se acomode e não aceite se sujeitar a um papel feminino imposto. Mulheres mais instruídas são mulheres menos dominadas, menos intimadas a cumprir funções menores e, com certeza, com mais possibilidade de formular opiniões e tomar decisões.

[...] sem leitura não existe educação e sem educação o indivíduo não se forma e não se desenvolve nos níveis cognitivo, cultural e social. Portanto, além de ser a leitura uma ferramenta insubstituível e imprescindível na educação, ela permite ao indivíduo se emancipar. [...]. A leitura era vista como uma ameaça para mulher, que poderia lendo, vislumbrar outras possibilidades de viver sua vida além de ser mãe, doméstica e dominada pelo homem tanto moral quanto fisicamente. (SÁNCHEZ, FERRARO 2010 p.3-4).

O ato de limitar a instrução das mulheres tinha como um dos objetivos, evitar que elas entrassem em concorrência com os homens. Eles seriam os governantes da micro sociedade que existe dentro da sua casa, na sua família. À mulher caberia apenas o papel de administrar e aconselhar. (BEAUVOIR, 1967) Com o objetivo de impedir qualquer possibilidade de libertação, a mulher foi, por muito tempo, impedida de buscar conhecimento fora daquilo que lhe era oferecido por seu esposo, ou seu pai. Beauvoir (1970) nos conta que Balzac (1829), em sua *Physiologie du mariage*, propõe qual seria o papel do esposo para com sua mulher:

[...] mantê-la em total sujeição se quiser evitar o ridículo da desonra. Cumpra recusar-lhe instrução e cultura, proibir-lhe tudo o que lhe permitiria desenvolver sua individualidade, impor-lhe vestimentas incômodas, encorajá-la a seguir um regime amenizante.[...] As mulheres são escravizadas à cozinha, ao lar, fiscalizam-lhes ciumosamente os costumes; confinam-nas em um ritual de *savoir-vivre*, que trava qualquer tentativa de independência. (BEAUVOIR, 1970 p.145)

Durante muito tempo, as mulheres aceitaram essas condições, porque para compensar a situação, eram tratadas com extrema delicadeza e colocadas como seres frágeis, aos quais demandam todo cuidado. Uma maneira de fazê-las acreditar que seu papel dentro de casa tinha muito valor e seria recompensado. Ainda nas palavras de Beauvoir (1970), o homem deve:

[...] eclipsar-se diante delas, ceder-lhes o primeiro lugar; ao invés de fazê-las carregar fardos como nas sociedades primitivas, insistem em desobrigá-las de toda tarefa penosa e de toda preocupação, o que significa livrá-las ao mesmo tempo de toda responsabilidade. Espera-se que, assim ludibriadas, seduzidas pela facilidade de sua condição, aceitem o papel de mãe e de dona de casa em que as querem confinar. E o fato é que, em sua maioria, as mulheres da burguesia capitulam. Como sua educação e sua situação parasitária as colocam sob a dependência do homem, não ousam sequer apresentar reivindicações. (BEAUVOIR, 1970 p.145)

Com o passar do tempo, com a luta das feministas, bem como a evolução na formação profissional da mulher, essa realidade de dominação foi drasticamente reduzida. E, hoje, o cenário que temos é de mulheres ocupando os mais importantes cargos da sociedade.

A transição da mulher do espaço privado doméstico para o público do trabalho resultou na construção de uma nova mentalidade que elegia como modelo a mulher determinada, independente, liberada, sensual, dona de seu corpo, contrapondo-se ao modelo de guardiã da moral familiar. (ISMÉRIO 2012 p.168)

A igualdade da mulher perante o homem ainda não é total, mas já faz com que ambos se vejam envolvidos por uma alienante rotina de trabalho. O trabalho repetitivo a que nos referimos, coloca o ser humano numa situação de produção ostensiva, que visa muito mais a quantidade do que a qualidade. No caso, o trabalho que Hanna tem que executar, é desanimador, porque ela sabe que tudo que fizer agora, terá que fazer novamente amanhã e depois. É um tipo de ofício que não acaba nunca, e que não lhe traz grandes aprendizados. O único benefício que ela terá, são as roupas limpas para usar, mas isso não lhe engrandece como pessoa, não a faz sentir especial por ter executado tal tarefa.

Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo. (BEAUVOIR, 1970 p. 83).

A lavagem de roupas de Hanna assemelha-se ao mito de Sísifo. Esse personagem da mitologia grega teria desafiado os deuses, e como punição recebeu um castigo exemplar: rolar uma pedra, montanha acima. Ao chegar ao topo, o peso da pedra e o cansaço de Sísifo, fariam com que ela rolasse até o ponto de partida e ele, deveria começar tudo de novo. E assim seria, todos os dias, pela eternidade. Essa punição era um modo de envergonhar Sísifo por sua esperteza e habilidades usadas para tramar contra os deuses¹⁹. Observemos o mito sob as palavras de Albert Camus, autor do livro *Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*²⁰.

Já deu para compreender que Sísifo é o herói absurdo. Ele o é tanto por suas paixões como por seu tormento. O desprezo pelos deuses, o ódio à Morte e a paixão pela vida lhe valeram esse suplício indescritível em que todo o ser se ocupa em não completar nada. É o preço a pagar pelas paixões deste mundo. Nada nos foi dito sobre Sísifo nos infernos. Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. Neste caso, vê-se apenas todo o esforço de um corpo estirado para levantar a pedra enorme, rolá-la e fazê-la subir uma encosta, tarefa cem vezes recomeçada. Vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de uma espádua que recebe a massa recoberta de barro, e de um pé que a escora, a repetição na base do braço, a segurança toda humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse esforço imenso, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, o objetivo é atingido. Sísifo, então, vê a pedra desabar em alguns instantes para esse mundo inferior de onde será preciso reerguê-la até os cimos. E desce de novo para a planície. (CAMUS, s/d, p. 149).

¹⁹ Informações retiradas do site <http://www.brasilecola.com/>, texto *O mito de Sísifo e sua conotação contemporânea*. Escrito por João Francisco P. Cabral Colaborador Brasil Escola Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU Mestrando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

²⁰ A citação feita nesse texto foi retirada de uma versão digital do livro, que está disponível no endereço eletrônico: <http://www.planacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf> Acesso em 01/11/2014. Essa versão não traz informações sobre editora, data e local da publicação.

Em *Jeanne D'arppo*, Gardi nos mostra que a vida da personagem, bem como da maioria das pessoas, passa por momentos que se assemelham ao castigo de Sísifo. João Francisco Cabral aponta quais são esses momentos:

[...] seguir uma rotina diária, sem sentido próprio, determinada por instâncias como a religião e o sistema capitalista de produção. No mundo administrado, levantamos de manhã, trabalhamos, comemos, reproduzimos etc., e tudo isso não faz o menor sentido, já que se refere a modos de pensar que se impõem ao indivíduo sem que ele participe da estruturação desse modo de vida, como se não tivéssemos escolhas. (CABRAL, s/d doc. *online*).

As afirmações de Cabral se encaixam perfeitamente no enredo dessa peça teatral. Hanna segue uma rotina diária, percebemos isso devido a sua explícita infelicidade ao ver o trabalho que terá pela frente. Com certeza, se fosse a primeira vez que aquela montanha de roupas estivesse ali, o desânimo não seria tão grande, ela simplesmente a lavaria. Mas, como essa é uma tarefa que se repete dia a dia, ela já não aguenta mais realiza-la.

Na sequência, a afirmação de Cabral é sobre a falta de sentido em seguir uma rotina para não se chegar a lugar nenhum. É sabido, que é justamente o ato de abdicar de certa liberdade, e entregar-se a uma rotina, que nos faz ter condições, principalmente financeiras, de posteriormente aproveitar a vida em sociedade, adquirir bens, alimentar-se melhor, etc. O que parece sem sentido, é buscar tudo isso e no final das contas nunca ter tempo de usufruir tais benefícios. Esse é o principal motivo que faz Hanna querer vencer seu inimigo, libertar-se dele e poder viver suas peripécias. Nessa fantasia, ela deseja não precisar mais da desgastante rotina. Deseja, tão somente, entregar-se à sua aventura burlesca.

O inimigo de Hanna aparece durante a peça, na figura de um monstro feito de dezenas de roupas sujas, ele torna-se o tormento na vida da personagem. Assim, não se trata apenas um aglomerado de roupas a serem lavadas, mas sim uma parte do cenário que simboliza o excesso de trabalho, talvez até de desleixo, devido à quantidade de roupas acumuladas. O monstro é o inimigo a ser vencido, porque é nele que Hanna vê a imagem do trabalho doméstico, ao qual ela recusa se submeter.

Podemos aqui, fazer uma analogia deste monstro feito de roupas, com a esfinge presente na história de Édipo. Para conquistar o reino de Tebas, Édipo foi desafiado a decifrar um enigma: "Que criatura tem quatro pés de manhã, dois ao meio-dia e três à tarde?". Ninguém havia respondido corretamente, até que Édipo disse: "É o ser humano! Engatinha quando bebê, anda sobre dois pés quando adulto e recorre a uma bengala na velhice". Assim, ele venceu a Esfinge, tomando o reino de Tebas e depois cumprindo todo seu destino. A analogia fica por conta da frase que a Esfinge usava em seu desafio: "Decifra-me, ou devoro-te". Assim acontece em *Jeanne D'arppo*, e em todas as tentativas das mulheres de vencer sua condição de serem sujeitadas à rainhas do lar. Ou enfrentam seus monstros ou serão devoradas por eles, continuando silenciadas e se prestando a papéis totalmente subordinados ao homem.

Hanna resolve vencer o monstro, não queria se deixar devorar. Mas, para isso, precisava elaborar uma estratégia ou buscar alguma ajuda. E, nesse momento, a personagem reconstrói sua heroína Joana d'Arc, para vencer uma guerra. Guerra essa que trava contra si mesma, contra a sociedade que lhe coloca como um sujeito que só tem voz dentro de um espaço privado.

Joana d'Arc nasceu no vilarejo de Domrémy, em 1412 e desde cedo já dizia ouvir vozes divinas. Mas foi aos 17 anos que a camponesa começou a ter visões nas quais, São Miguel, Santa Catarina e Santa Margarida lhe apareciam, insistindo para que colaborasse com a libertação da França, que se encontrava oprimida pela ocupação dos ingleses. Joana procurou o capitão Roberto de Baudricourt, que lhe ofereceu uma escolta até encontrar o delfim Carlos, futuro Carlos VII. Em 1429 a donzela reconheceu o delfim entre todos os homens que lá estavam presentes, sem nunca ter-lhe visto antes. Foi assim que o convenceu a conceder permissão para participar das operações contra os ingleses em Orleans. "O delfim assentiu na missão dela e a nomeou comandante-em-chefe do pequeno exército que conseguira formar [...] naquele tempo não era raro que as mulheres combatessem lado a lado com os homens." (THOMAS, H; THOMAS, D 1955 p.30).

Outro fato que influenciou na escolha de Joana d'Arc para comandar o exército, foi a condição em que esta se encontrava. Era uma plebeia de dezesseis anos que desafiou quase todas as normas que uma mulher camponesa deveria seguir: desobedeceu a seus pais, importunou seus superiores buscando ajuda e insistiu em atuar a margem do papel feminino habitual. Disse a todos que havia sido enviada por Deus

para unir-se ao exercito do rei da França e acabar com o cerco a Orléans. E as pessoas a escutaram, e a seguiram. Em circunstâncias normais talvez essa mulher tivesse sido reprimida, mas em meio a uma guerra tão longa, as autoridades nela acreditaram. Pode-se imaginar que em seu tempo uma virgem com fé podia conseguir um exercito: ela tinha acesso a Deus por meio das vozes que escutava e foi considerada uma heroína.

Não se pode entender este mandato divino dado a uma mulher como excepcionalidade que singulariza a aparição de uma mulher no campo de batalha, mas sim como uso de recursos mentais necessários para autorizar sua palavra de mulher. Foi assim que encontrou um espaço autônomo, livre das ataduras das hierarquias masculinas do poder político e religioso. (GARCIA, 2012 doc. *online*).

Investida de uma missão divina com consequências bem terrenas, Joana, vestida de homem, com os cabelos cortados por que assim Deus havia ordenado, parte para a guerra com todo o equipamento próprio de um cavaleiro. A donzela, que se tornara uma guerreira, cumpriu seu objetivo, mas não considerava a missão terminada, queria ver o delfim coroado e Paris retomada, continuou sua luta e acabou sendo capturada e entregue aos ingleses. A jovem foi submetida ao julgamento da igreja, condenada e queimada em praça pública.

O mais curioso desse julgamento é que entre as acusações, a que mais chama atenção é a sua “insistência no uso de roupas masculinas” (BATISTA NETO; BATISTA 1985 p.47). Esse é um fato que ficou extremamente conhecido, a figura de Joana d’Arc por diversas vezes foi divulgada de maneira bem masculinizada, com cabelos curtos, calças e armadura. De fato ela “não hesitou em vestir-se com roupas masculinas [...] o que lhe valeu severas críticas dos inimigos [...]. não foram poucas as vezes em que Joana foi chamada de prostituta.” (BATISTA NETO; BATISTA 1985 p.5). A relevância dada, tanto pela igreja, quanto pelos historiadores ao uso das calças foi retratado com o mesmo peso na peça teatral aqui analisada. “Estes acontecimentos impulsionaram Joana d’Arc para além do seu tempo, pois se tratava de uma “mulher”, haja vista que as mulheres viviam numa sociedade patriarcal, onde tudo lhes era negado.” (AQUINO, 2008 p.6) A opção, ou necessidade, de usar roupas diferentes das femininas, foi um dos pontos levados em consideração durante o seu julgamento.

Em seu processo ela foi declarada, feiticeira, falsa profeta, invocadora de maus espíritos, conspiradora, escandalosa e incitadora cruel de derramamento de sangue. Seus juízes afirmavam que ela havia abandonado a decência de seu próprio sexo adotando imodestamente as roupas e o status de cavaleiro. A questão sobre as roupas masculinas no qual se aferra a maior parte do julgamento, a negativa contundente de Joana de não se desfazer da armadura era justificada pela obediência ao mandato divino que ela seguia. O traje fazia parte de sua missão, e em nome dessa renunciou as roupas de mulher e com elas a administração dos sacramentos. Em tudo isso, os juízes viam uma impostura, um modo de conduzir a vida livre de convenções que se formalizavam no campo dos conteúdos de gênero e livre do sistema institucional das autoridades eclesásticas que sancionavam estas ordens e estabeleciam os conteúdos desta ortodoxia. (GARCIA, 2012 doc. *online*)

Só depois de muitos anos, em 1456, é que Joana foi reabilitada, após uma investigação solicitada pelo então rei Carlos VII, pelo papa Calixto III e pela própria mãe da jovem, Isabel Romée. A donzela foi revalorizada e considerada parte importante da história da França. “Em 1869, o bispo de Orleans iniciou as gestões para a sua canonização, decidida finalmente no ano de 1920, no papado de Benedito XV.” (BATISTA NETO; BATISTA 1985 p.6).

Outro fato histórico relevante para a análise da peça *Jeanne D’arppo*, é a falta de expectativas que a família de Joana d’Arc tinha sobre ela. Assim como muitas mulheres da época, ela não era a esperança de crescimento da família. “Para eles ela era simplesmente uma empregada de cozinha que se deixara levar por um louco sonho de aventura” (THOMAS, H; THOMAS, D. 1955 p.28). Essa frase mostra bem o motivo do reconhecimento da personagem da peça teatral, com a personagem histórica e o motivo de inspirar-se nela para tentar mudar sua própria trajetória. Essa mulher quer mais do que ser sujeitada a realizar um trabalho doméstico, quer lutar, como Joana d’Arc. Quer fazer mais do que a sociedade lhe permite ou lhe permitiu, ou o que os outros acreditavam que ela podia. As atitudes da personagem nos remetem, mais uma vez, aos estudos feministas, pois “[...] o feminismo [...] caracteriza-se por uma intensa preocupação em criar novos espaços sociais e outras condições subjetivas para as mulheres, na luta contra os modelos de feminilidade impostos pela dominação classista e sexista” (RAGO, 2008 p.166).

Conhecendo a trajetória da personagem histórica, trazemos nesse trabalho, a título de curiosidade, uma imagem publicitária que une todos os elementos citados até aqui: Joana d’Arc, lavagem de roupas e mulheres. Além disso, essa é mais uma

oportunidade de pensar a condição da mulher colocada entre o trabalho doméstico, a vida social e/ou profissional.



Figura 10: Propaganda do sabão em pó OMO, veiculada na revista Claudia de 2001.

A peça publicitária do produto OMO, foi lançada quando a revista Claudia²¹ promovia o “Prêmio CLAUDIA”, que visa reconhecer o trabalho de “[...] mulheres que, com seu trabalho, melhoraram a vida dos brasileiros” (Revista CLADIA, 2001 p.66 *apud* LOUZADA, 2008). Segundo a própria revista, seriam premiadas mulheres

²¹ *Claudia* é uma revista publicada pela Editora Abril, destinada ao público feminino, em circulação desde outubro de 1961. Edições *online* podem ser consultadas em <http://mdemulher.abril.com.br/revistas/claudia/>. Acesso em 22/10/2014.

brasileiras corajosas, determinadas e bem sucedidas. (Revista CLADIA, 2001 p.66 *apud* LOUZADA, 2008).

Na campanha, podemos observar uma figura feminina, representada por Joana d'Arc. Essa figura é retratada de maneira a ser reconhecida pelo grande público. Para isso, veste sua clássica armadura, tem uma suave auréola angelical sobre a cabeça e, para reforçar sua identidade, seu nome aparece escrito no fundo da imagem. Seu semblante em nada lembra uma moça cheia de desafios, envolvida com grandes batalhas. Nessa propaganda, Joana d'Arc ganha os ares da santa que se tornou muito tempo depois do fim de sua vida, não nos remete àquela que foi considerada uma bruxa que ouvia vozes e que desafiava as ordens masculinas.

O que podemos observar na posição e na expressão da figura de Joana d'Arc é que ela aparece olhando para os céus, como se agradecesse por ter OMO em sua vida. Descansa a mão sobre a caixa do sabão, indicando quem é o seu salvador.

Na parte inferior da imagem vemos o seguinte texto:

Ainda bem que existe Omo *Progress* com ação seletiva. Ele identifica cada tipo de mancha e de tecido e remove melhor até as manchas mais difíceis. Assim, em vez de se preocupar em lavar roupas, você pode se dedicar a outras coisas importantes. Homenagem de Omo *Progress* às finalistas do Prêmio Cláudia 2001. (Revista CLAUDIA, 2001 p.66 *apud* LOUZADA, 2008).

Esse texto retoma a ideia de submissão da mulher e coloca seu papel de dona de casa como secundário. Além disso, pressupõe um novo papel para essa mulher e lhe dá importância ao representá-la como uma figura histórica, conhecida por suas atitudes ousadas, corajosas e de enfrentamento.

Porém, não podemos deixar de notar o caráter machista da campanha publicitária. Mesmo tentando engrandecer o papel da mulher, ao compará-la a figura de Joana d'Arc, acontece uma afirmação de qual é o real espaço da mulher e da limitação desta com o mundo privado, quando é aproximada mais uma vez do trabalho doméstico. A revista está promovendo um prêmio para mulheres que se destacam e mudam o mundo com suas atitudes, então, porque relacionar as mulheres com a lavanderia? Além disso, é um pouco presunçoso achar que o sabão é que vai livrar as mulheres desse trabalho, que esta seria a grande salvação para que todas possam se dedicar a outros

afazeres. Joana d'Arc, com certeza, não teria se contentado com essa suposta facilidade, assim como nossa personagem Hanna. Não se trata de fazer de maneira mais fácil, se trata de não fazer, ou então, de não ser necessariamente a única a fazer esse trabalho. Quem sabe, se no lugar da personagem histórica, pudéssemos ter um homem lavando a roupa, com ou sem OMO, para que a mulher tenha a possibilidade de se dedicar “as grandes causas”?

Hanna, em *Jeanne D'arppo*, não teve a “sorte” de contar com a ajuda de Omo. Quando ela cai dentro do tanque e se depara com as roupas que já estão lá, é como se tivesse entrado num campo de batalha. Ela luta com o vestido, tenta esmagá-lo, as mangas aparecem enroladas em seu pescoço, como se buscassem enforcá-la. As roupas puxam a personagem para o fundo do tanque e quase a afogam. Até que Hanna torce o vestido com toda sua força, como se tirasse dele qualquer possibilidade de sobreviver e enfim: “soldado” inimigo morto. Tudo isso numa grande fantasia, através de gestos, sonoridades e muita imaginação.

Quando ela finalmente pega algumas dessas peças com as quais lutou e começa a lavá-las, percebe que todas elas têm manchas e se livrar daquilo demandará muito tempo, esforço e paciência; três coisas que ela não tem. Então qual seria a solução? Levando em consideração que estamos observando as atitudes de um *clown*, a resolução para o problema não é espantosa; Hanna elimina as manchas retirando aquele pedaço do tecido. Ela simplesmente corta aquela parte e pronto, tudo resolvido. Ingenuidade e esperteza, atitudes típicas dos *clowns*, além da simplicidade e da busca pela facilidade ao resolver questões; o que nem sempre rende bons resultados.

Hanna não se mostra à vontade nessa lavanderia, nem com o papel social a que foi destinada. Negações às práticas de subjetivação acontecem em dois momentos da peça mais explicitamente: quando do uso da calça e da negação da maternidade. É aqui que a ligação com as questões de gênero ficam mais evidentes, pois são temas bastante citados, principalmente por autoras feministas.

[...] as feministas lutaram para alterar as condições de formação e educação das meninas e moças, incitando-as a que procurassem construir-se automaticamente, rejeitando as sujeições cotidianamente impostas pelo sistema patriarcal e experimentadas na própria carne. Críticas da definição biológica da mulher como estreitamente vinculada ao útero, da maternidade obrigatória e da mistificação da esfera privada do lar, elas têm lutado para que outras formas de

invenção de si se tornem possíveis para as próprias mulheres. (RAGO, 2008 p.166)

O uso da calça esbarra diretamente na questão colocada por Margareth Rago, sobre a educação das meninas e moças. Portanto, neste momento, a proposta é articular algumas ações de movimentos de mulheres com a moda, e com as atitudes da personagem de Gardi da peça teatral. Levando em consideração a importância que o objeto: “calça comprida” tem no desenrolar do enredo.

A vestimenta passou a ser considerada, ao longo da história, mais do que uma cobertura corporal, usada pelo homem para se proteger do frio ou se camuflar durante a caça; passou a ser vista como um elemento determinante na construção de identidades sociais, formando grupos ou diluindo-os. Souza (1986) argumenta que a vestimenta:

[...] é um dos instrumentos mais poderosos de integração desempenha uma função niveladora importante, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dê apoio e segurança. (SOUZA, 1986, p.130).

A vestimenta que, até certa altura, era usada para facilitar e organizar a vida das pessoas passa a ser acompanhada de sentidos que vão dos valores materiais aos sentimentais. Seria então, a vestimenta, um elemento que nos dá a possibilidade de entender o sujeito num determinado tempo, bem como suas ações e criações. E tudo isso, não apenas a partir de nomes de grande importância, mas também de sujeitos comuns que fizeram parte das mais diversas sociedades.

O vestuário, sendo uma das formas mais significantes inserida no sistema da moda, adquire fundamental importância na construção social do sujeito. A moda, como portadora de significados ideológicos, determina, em contextos históricos e culturais específicos, aspectos das relações sociais de poder e gênero. [...] esse campo favorece a manutenção e/ou a subversão das fronteiras simbólicas entre os sexos. (JOAQUIM, MESQUITA, 2011 p.654)

Pensar na vestimenta como auxiliar da formação identitária não é privilégio da contemporaneidade. Em diferentes épocas, em diferentes agrupamentos humanos, a roupa estava entre os elementos que caracterizavam um determinado grupo em comparação com outros.

Pode-se considerar o vestuário um importante reservatório de significados, passíveis de serem manipulados e reconstruídos e com a capacidade de acentuar identidades pessoais. Além de revelarem identidades de classe e gênero, as mensagens transmitidas pelas roupas referem-se, fundamentalmente, a como homens e mulheres consideram seus papéis de gênero e esperam que os outros os percebam.

Os campos do *design* de moda e da imagem de moda são capazes de revelar a complexidade das relações de gênero e das subjetividades surgidas a partir de seu reconhecimento como cenário de construções culturais, ao longo da história. Alguns dos aspectos dessas construções caracterizam modas que podem ser identificadas à emancipação da mulher. Nesse sentido, podemos considerar que a moda contribuiu para redefinir identidades sociais, desfigurou algumas das fronteiras simbólicas entre o masculino e o feminino, sendo motor e reflexo das mudanças da condição feminina. (JOAQUIM, MESQUITA, 2011 p.657)

O uso da calça pelas mulheres começou a causar polêmica já no século XIX, quando, em Paris, elas eram definitivamente proibidas de usá-las sem autorização da polícia, ou do prefeito. Se essa medida não fosse cumprida, corriam o risco de serem presas. Mesmo tendo passado mais de um século e as mulheres já disporem de liberdade na escolha de suas roupas, segundo matéria do *site* “A Crítica”²² foi só em 2013, que essa lei foi oficialmente revogada. Para a surpresa de muitos, o assunto que havia sido esquecido, só então foi finalmente considerado um caso encerrado.

Amélia Blommer foi uma dessas corajosas mulheres que enfrentou a lei, e buscou junto à prefeitura o direito de usar roupas consideradas masculinas. Ela vestia, diariamente, uma calça larga que recebeu o nome de *blommer*, em sua homenagem. O modelo foi muito utilizado por mulheres que gostavam de praticar ciclismo e outros esportes. A prática de esportes, diga-se de passagem, também foi um ponto importante na emancipação feminina. (OLIVEIRA, 2011 p.129-130)

²² Matéria *online* “A (r) evolução das calças compridas”, escrita pela jornalista Luciana Santos. Publicada no *site* em 21/02/2013. Disponível em http://acritica.uol.com.br/vida/Manaus-Amazonas-Amazonia-revolucao-calcas-compridas_0_869913028.html. Acesso em 28/09/2014.



Figura 11: Exemplo de calça no estilo *blommer*. Disponível em <
<http://www.anamappe.com.br/blog/2010/08/a-bicicleta-simbolo-da-emancipacao-feminina/>>.
Acesso em 29/09/2014

Nos Estados Unidos, também foi em meados do século XIX, que movimentos de mulheres, começaram a contestar o uso dos desconfortáveis trajes femininos. Mas, foi só no início do século XX que se iniciou o processo de aceitação do uso da calça comprida pelas mulheres da sociedade em geral. Coube a Coco Chanel²³, a fama por esse feito, ao criar modelos inspirados nas calças dos marinheiros.

Foi *mademoiselle* quem, na década de 1920, passou a pregar que elegância e conforto podiam caminhar lado a lado e, assim, deu seu toque feminino e particular aos trajes masculinos. Sua primeira aposta foi uma peça de pernas largas, inspirada no modelo utilizado pelos marinheiros. Chanel não era feminista, mas não lhe agradava o figurino utilizado pelas endinheiradas da época [...]. (SANTOS, 2013 doc. *online*)

²³ Coco Chanel também foi responsável por outras atitudes consideradas um tanto ousadas para uma mulher se sua época, e foi capaz de influenciar toda uma geração. Como era a estilista que fumava e que impôs o *tailleur*, a moda dos cabelos curtos e das *bijoux* com cara de joias.

Para Joaquim e Mesquita (2011), foi só no fim dos anos 1930 e começo da década de 1940, que o vestuário feminino ganhou de vez certa masculinização. Com o sinal da Segunda Guerra Mundial, a mulher se vê obrigada a assumir um novo papel na sociedade, voltando a trabalhar nas indústrias e ocupando lugares que antes eram exclusivamente masculinos. A indumentária utilizada pelos homens, principalmente os uniformes, dão origem às novas modelagens do vestuário feminino; com cortes mais retos e silhueta muito pouco preocupada com os contornos do corpo da mulher.

A calça comprida continua a se difundir. O historiador da moda Bruno Du Roselle (*apud* VEILLON, 2004), relata que nesse período de guerra, torna-se comum as esposas usarem as calças dos maridos ausentes, sem maiores preocupações com os comentários alheios.

Essas mulheres, promovidas a chefes de família [...], obedecem conscientemente a um reflexo de simplicidade e de capacidade de improviso, mas inconscientemente a um reflexo de emancipação. Uma vez que as circunstâncias lhes impõem um papel de responsabilidade, elas exprimem, ao adotarem a calça comprida, o novo papel de chefe de família que faz dela igual do homem. (ROSELLE *apud* VEILLON, 2004 p.212).

Essa feminilidade perdida no período bélico tenta ser retomada pela moda dos anos 50, que valoriza ao máximo as peças delicadas e socialmente aceitas como femininas. Entre elas, estão as saias volumosas e de cintura bem marcada. Porém, o período histórico vivido, já tinha resultado numa mulher muito mais ousada e liberta dos espartilhos. Por mais que a moda tentasse ditar tendências, cria-se então, uma nova possibilidade, onde a saia, antes símbolo de feminilidade, foi substituída pelas calças, que passam a ser a vestimenta da mulher moderna. Mulher essa, que frequenta novos ambientes e tem novas ocupações, as quais lhes exigem maior liberdade de movimento. Nesse sentido, Prost (1992) afirma que:

[...] o desaparecimento dos papéis sexuais pode ser lido com clareza na diminuição do uso de saias: em 1965, é a primeira vez que a produção de calças de mulher supera a de saias, e em 1971, são fabricados 14 milhões de calças, num total de 15 milhões de roupas (PROST *apud* KLANOVICZ, 2008, p.184).

Demarcar fronteiras entre os sexos, agora parece irrelevante, há uma diluição das distâncias entre a moda masculina e feminina. A popularização do uso da calça entre as mulheres ganha força pelo uso daquilo que conhecemos como *unissex*, Segundo Michelle Perrot (2008), foi nesse momento, que surgiram no cenário da moda, figuras andróginas, reveladas por roupas com corte masculino, e o complemento dessa caracterização acontece com os cabelos curtos, quase raspados. Esse tipo de mulher não era bem vista na sociedade porque renegava os padrões femininos.

A personagem Hanna transforma, radicalmente, sua maneira de se comportar, a partir do momento em que veste a calça, seu andar é mais solto, ela ousa abrir as pernas, coisa que não arriscaria fazer inicialmente, quando usava apenas o vestido. Hanna acha graça dessas novas possibilidades e começa experimentá-las enquanto caminha pelo palco. No exato momento em que ela veste a calça, é tomada por uma mistura de vergonha e satisfação. Ao mesmo tempo em que não sabe como agir diante daquela nova situação, ela pula com as pernas abertas, rola pelo chão e ri muito de si mesma. Olha, incrédula, para suas pernas abertas e se sente poderosa. Mas, ainda parece se importar com o que a plateia vai pensar dela.

Enquanto estava “vestida de mulher”, a personagem se limitava, em muitos momentos, e apresentava extremo pudor. Controlava os olhares da plateia para suas pernas e nádegas, quando precisava fazer algum movimento que expusesse seu corpo. Chega a ordenar que olhem para os lados ou fechem os olhos para evitar alguma espiada acidental. Gardi Hutter traz uma discussão sobre o corpo feminino e sobre o pudor ao qual este corpo foi e é submetido.

[...] o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes - que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (PERROT, 2003 p.13)

Além dessa relação com o pudor feminino, o uso da calça nos remete à fala de Aquino (2008), sobre como Joana d'Arc conseguiu o respeito dos soldados, ou seja, parecendo ao máximo com eles: usando calças, cabelos curtos e armadura.

A calça lhe traz atitudes consideradas tipicamente masculinas. Poderíamos dizer que essas atitudes, podem ser comparadas à atitudes de homens bastante rudes. Em dado momento a personagem pigarreia com exagero e “coça” os órgãos genitais, além de projetá-los à frente ao caminhar. Em momentos como esse, notamos que nossa afirmação, de que Hanna é um tipo cômico bastante plural, é verdadeira. Essa sexualidade exacerbada, o exagero nas atitudes, a deformação e a forma física são bastantes presentes nas figuras dos bufões.



Figura 12: Atitudes de Hanna, depois de vestir a calça. (JEANNE D'ARPPPO..., 2002, título 1, cap.6)

Mesmo se sentindo bem após vestir a calça, apresentando maior liberdade nas atitudes e nos movimentos, Hanna ainda não parece satisfeita. A calça não esconde os seios e ela precisa encontrar um meio para disfarçá-los. A personagem procura a todo custo omitir sua identidade feminina e tenta se aproximar ao máximo de sua heroína. Durante esse processo de travestimento²⁴, Hanna deixa claro que não está satisfeita com o papel que lhe é destinado e busca reverter essa condição. Segundo Anna Stegh Camati (2007), “[...] o recurso teatral do travestimento, vai muito além da convenção dramática, passando a ser uma espécie de subtexto para questionar a noção de subjetividade/identidade.” (CAMATI, 2007 p.1).

²⁴ 1. Transformar ou transformar-se de maneira a adotar o vestuário, os hábitos sociais e comportamentos usuais do sexo oposto.

2. Mudar ou disfarçar alguma coisa.

"travestimento", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/travestimento> [consultado em 22-10-2014].

Uma das ações que mostra a negação das práticas de subjetivação é a negação da maternidade. A personagem ensaia suas lutas, como deve se comportar e como usar a espada, sempre inspirada em Joana d'Arc. Até que, em certo momento, ela se dá conta que todas aquelas ações não combinam com o dia a dia de uma mãe de família. Através de gestos, ela mostra que não poderá lutar e ao mesmo tempo se preocupar com o choro de uma criança, que a armadura não lhe permitirá amamentar e então, o que ela faria com aqueles seios? Para ela, nesse novo papel que assumiu, eles não fazem nenhum sentido. Numa proposta gestual, ela até sugere retirá-los, mudá-los de lugar, faz malabarismo com eles, como se fossem bolinhas. E por último, para ela, a melhor de todas as ideias, transformá-los em músculos (figura 13). Mais uma ação que lhe aproximaria da postura masculina e que, em sua concepção, lhe faria mais forte e, acima de tudo, seria muito mais útil na situação em que ela se encontra.



Figura 13: Momento em que Hanna “transforma” os seios em músculos. (JEANNE D’ARPPPO..., 2002, título 1, cap.6)

Essa aproximação da postura masculina traz para Hanna um poder inédito; o poder da escolha, da possibilidade de enfrentamento aos desafios, e também de igualdade diante da força do inimigo que ali se encontra. A personagem travestida de homem consegue fazer tudo o que é negado a seu sexo.

O que acontece em *Jeanne D’arppo*, é que Gardi Hutter, através do travestimento, “[...] parodia a noção de uma identidade original ou primária do gênero, ridicularizando a estereotipia dos papéis sociais e sexuais pré-estabelecidos.”

(CAMATI, 2007 p.2). Gardi traveste sua personagem para poder transgredir, transitar e assumir papéis não destinados inicialmente às mulheres. Ao fazer isso, ela revela “[...] uma consciência dos conceitos pré-concebidos de masculinidade e feminilidade.” (CAMATI, 2007 p.2). Percebe-se que, assim como Joana d’Arc, Hanna não pretende “tornar-se” homem, mas sim buscar, nas características singulares do sexo masculino, tais como o vestuário e o gestual, possibilidades que não encontra como mulher.

Joana, a guerreira vestida com roupas masculinas, com cabelos curtos, vivendo entre os homens, jamais escondeu sua condição de mulher. Todos sabiam. Costumava estar na companhia de mulheres quando pernoitava em alguma casa ou fortaleza e com elas mantinha relações estreitas de amizade, pois suscitava em suas anfitriãs respeito e admiração. (GARCIA, 2012 doc. *online*)

Algumas atitudes de Hanna, em relação à sua condição como mulher, nos fazem refletir sobre os papéis que foram destinados a elas e vistos como uma obrigação, sem os quais, essa mulher não seria completa, não seria realizada e talvez, infeliz. Entre essas questões estão a obrigação da maternidade, bem como a proibição do prazer, sendo o corpo feminino usado única e exclusivamente para procriação. A mulher aparece então, durante muito tempo, como um corpo que serve ao homem e que é invólucro sagrado para o desenvolvimento dos filhos. Michelle Perrot (2003 p.16) relata que “A vida sexual feminina, cuidadosamente diferenciada da procriação, também permanece oculta. O prazer feminino é negado, até mesmo reprovado [...]”, segundo a autora mulheres que se davam ao luxo de sentir prazer em suas relações, eram comparadas às prostitutas. Muito desse pensamento machista que cala o corpo da mulher tem origem nos discursos religiosos:

Os padres da Igreja rejeitam a sexualidade e a carne como impuras e corruptoras. Só a procriação justifica a cópula, sendo a castidade superior ao matrimônio, mesmo o cristão. A mulher é assimilada ao pecado: uma tentadora da qual é mister se defender, reduzindo-a ao silêncio: velando-a. (PERROT, 2003 p.21)

Discursos como esse, não são exclusividade de sociedades mais antigas e presas a valores de uma época específica, ainda, nos dias de hoje, convivemos com

manifestações semelhantes, que aumentam a diferença e o valor de um gênero sobre o outro, além disso, valoriza o silenciamento da mulher e estimula a intolerância a qualquer tipo de relacionamento que fuga dos padrões conservadores. Tais atitudes retratam a falta de liberdade sobre a formação identitária do sujeito e sobre os direitos que este tem sobre o próprio corpo, principalmente quando falamos no sujeito mulher.

Na sequência da peça, Hanna pesca, de dentro do tanque, um grande casaco (figura 14). Veste-o sem titubear, percebe que seus seios não estão mais a vista e saltita de alegria. Assim se familiariza com a nova peça de roupa, volta a caminhar de forma a imitar um homem. Ela “desfila” com seu figurino novo e demonstra estar muito satisfeita. Percebemos, por esse caminhar, que Hanna está extremamente confiante.



Figura 14: Hanna satisfeita com o casaco que disfarçou seus seios. Arquivo pessoal da pesquisadora.

Agora que já está vestida como pretendia, a primeira atitude de Hanna é tentar se aproximar de seu maior inimigo, a montanha de roupas sujas. Até agora, enquanto vestia-se de mulher, a única alternativa para vencê-lo era lavando a roupa, ou seja, dando-se por vencida. Agora é diferente, como homem, ela se sente mais poderosa e encara o mostro. Não pretende fazer o trabalho e, assim, acabar com ele, simbolicamente matando a montanha de roupas. A impressão que se tem é que cada vez

que a personagem age, de maneira mais estereotipada, imitando um bigode com os cabelos e projetando o quadril e a genitália ao andar, mais força ela vai ganhando para derrotar seu inimigo. Percebendo que isso não seria suficiente, Hanna encontra um grande caneco de metal, no qual parece beber algo de teor alcoólico bastante elevado. Fica valente, grita com o inimigo, ordenando que este vá para dentro do tanque. Obviamente, a montanha de roupas não se move, o que causa ainda mais irritação. Hanna empurra e chuta as roupas, mas nada acontece. Não vendo alternativa, Hanna decide: é hora de colocar a armadura.



Figura 15: Hanna e sua inusitada armadura. Disponível em: <<http://julianapfeifer.blog.terra.com.br/2007/12/04/joan-of-arppo-a-laundry-comedy/>>. Acesso em 17/08/2014.

A armadura criada por Hanna é montada com elementos próprios do ambiente doméstico, tais como: esfregadeira, funis, panelas, entre outras coisas que se dividem entre a cozinha e a lavanderia. Podemos perceber esses elementos com uma dupla significação, ou seja, ao mesmo tempo em que representam a defesa da personagem diante do monstro, eles também trazem memórias sobre as funções rotineiras a serem feitas na maioria das casas, e quase sempre, pelas mulheres. Hanna se aproveita disso e usa as próprias “ferramentas” de trabalho como armas para combater o inimigo.

Hanna, já paramentada, se apropria de uma nova identidade e, mesmo não possuindo o “falo”, consegue se impor diante de seu grande inimigo, a montanha de roupas. Na falta do órgão em si, a espada surge como símbolo fálico; elemento que, nesse caso, não simboliza apenas a masculinidade, mas o poder que a masculinidade confere.



Figura 16: Hanna mostra falta de habilidade ao manejar a espada. Arquivo pessoal da pesquisadora. (JEANNE D'ARPPPO..., 2002, título 1, cap.6)

Hanna insiste em utilizá-la, mas não demonstra muita habilidade para isso. Num primeiro momento, ela mal consegue levantar a espada (figura 16). O que acontece em seguida é a transformação dessa arma, num novo personagem, o qual, por alguns momentos, divide a cena com Hanna. As duas, palhaça e espada, tornam-se companheiras e cúmplices. Percebendo que a espada está “tremendo de medo” do monstro, Hanna mostra a ela o livro de Joana d’Arc, coloca um capacete na nova amiga e as duas marcham em direção ao monstro, ou seja, mesmo estando diante de um

momento crucial, não há um abandono do humor, muito pelo contrário, a personagem abusa da ludicidade para ganhar ainda mais a atenção do público.

Nessa relação da personagem com a espada, podemos retomar uma das principais características dos *clowns*, que é: o jogo em duplas. Sejam elas formadas apenas por pessoas, ou por pessoas e objetos. Relembrando o que Gschwandtner nos fala sobre isso: “O teatro de Gardi Hutter está cheio de jogos e intercâmbios entre sujeitos e objetos [...] Dissolve-se a separação estreita entre sujeito, objeto, matéria viva e partes mortas do mundo não são ordenadas em uma hierarquia estável.” (GSCHWANDTNER) ²⁵.

Com a espada em mãos, Hanna consegue se aproximar ainda mais do monstro e arranca-lhe a cabeça, representada por uma bacia, sai gritando e comemorando, pois acaba de vencê-lo. Porém, essa comemoração dura pouco, Hanna cai dentro do tanque e vemos seu local de trabalho transformado num túmulo, e a espada numa cruz. Hanna morre, dando fim à encenação de *Jeanne D’arppo* (figura 17). Porém, antes que o público vá embora, a personagem ressurge em forma de anjo, com asas e uma auréola. (figura 18) Assim como Joana d’Arc, que mesmo tendo vencido sua batalha, e cumprido sua missão, acabou morta, mas posteriormente virou santa.



Figura 17: O tanque transformado em túmulo. Arquivo pessoal da pesquisadora.

²⁵ Tradução livre da autora. Retirado do original em italiano: *Il teatro di Gardi Hutter è ricco di giochi e scambi tra soggetti e oggetti [...] Si sciogliono le strette separazioni fra soggetto, oggetto, materia viva e morta, le parti del mondo non sono ordinate in modo stabile e gerarchico.*



Figura 18: Hanna revive em forma de anjo. Arquivo pessoal da pesquisadora. (JEANNE D'ARPPPO..., 2002, título 1, cap.6)

Talvez estejamos nos perguntando, como uma peça teatral cômica pode terminar em morte? Pois bem, Gardi Hutter nos responde dizendo que “O palhaço conecta coisas que são incompatíveis: a vida e a morte, a dor e a alegria. O mais trágico dos palhaços é o mais engraçado também. Em seis das minhas sete peças eu morro”. (HUTTER, s/d doc. *online*). Mas, no momento dessas mortes, para onde iria a diversão? Gardi afirma que elas não vão a lugar nenhum. Após as tragédias, há um período de amadurecimento, que precisa ser vivido. E após algum tempo começamos a enxergar o outro lado da história e aí, os primeiros sorrisos aparecem.

É bastante instigante observar o desfecho dessa narrativa. É perceptível que o foco principal, o ponto alto, não é a batalha entre Hanna e o mostro e como essa batalha termina. O enredo da peça é muito mais consistente quando trata das dúvidas da personagem, de seus incômodos com a circunstância em que se encontra. Principalmente no planejamento de como ela vai resolver aquela situação. O final em si, é rápido e objetivo, podemos dizer que não é a parte preferida do público, que parecia se divertir muito mais quando Hanna articulava sua batalha, sempre consultando o livro e criando contratempos.

Porém, não podemos deixar de perceber a importância da simbologia dessa morte, que não se resume simplesmente ao fim da história, mas traz a representação da morte da oprimida e do nascimento da guerreira. Aquela que se submetia a um trabalho limitador se foi e deu lugar a uma mulher que enfrentou os seus maiores medos, seus maiores inimigos e lutou até o fim para que outras, como ela, não tenham que sofrer a mesma opressão.

6 FECHAM-SE AS CORTINAS

Com certeza, *Jeanne D'arppo* é um marco na produção teatral cômica de autoria feminina. As discussões sobre os temas tratados, a comicidade que discute questões sociais como o papel da mulher na sociedade, são alguns fatores que ainda se mantêm vivos, mesmo já tendo se passado trinta e três anos da estreia da peça. Assim, *Jeanne D'arppo* desperta no público o desejo de acompanhar os caminhos de Hanna, e conhecer os próximos passos dessa mulher que não se silenciou diante de sua condição.

Como argumentado, a peça teatral é um solo que pode ser enquadrada num cômico. Utiliza-se do riso e dos tipos cômicos que advém do *clown*, palhaço e bufão para discutir questões relacionadas à identidade feminina. Gardi Hutter abusa das metáforas para criar sua narrativa.

Joana d'Arc foi a figura escolhida para inspirar a trajetória da personagem. Mulheres guerreiras têm fascinado gerações ao longo do tempo. Esta fascinação se fez visível na produção escrita e artística que, direta ou indiretamente, criou um debate social. Neste debate, as mulheres tomaram voz a partir de posições muito diferentes, como escritoras, como artistas, como criadoras de obras em defesa das mulheres, ou seja, como agentes ativas nos processos sociais de criação de sentido.

Em todos estes círculos femininos de produção, transmissão e recepção, as imagens das mulheres guerreiras ofereceram argumentos para a defesa do sexo feminino, para a afirmação de seu valor e a demonstração de sua capacidade para atuar em qualquer campo da ação humana. Analisar a presença de Joana d'Arc dentro do enredo da peça teatral possibilitou uma reflexão pertinente sobre o feminino, uma vez que esta contraria o papel destinado às mulheres. Além disso, *Jeanne D'arppo* contribuiu para restaurar a autoridade das ações das mulheres, e também pode contribuir para a reconstrução do papel feminino timidamente representado e ocultado na cultura ocidental hegemônica.

Ao observar, de maneira desatenta, o objeto de estudo escolhido para esse trabalho, poderíamos pensar que se trata de um assunto ultrapassado, que a posição da mulher na sociedade de hoje já não é mais um problema. Porém, ainda são constantes os casos de mulheres agredidas verbalmente e fisicamente, dominadas e subalternas a homens que as têm como propriedade. Não é apenas de seus companheiros que vêm os mandos e desmandos, mas a sociedade como um todo ainda discrimina e subjuga a mulher.

Parece-nos estranho que ainda vejamos programas matinais na televisão brasileira que discutem a necessidade ou não de o homem ajudar nas tarefas domésticas. A todo momento percebemos o preconceito embutido na proposta dessa discussão, o fato de “ajudar” já está determinando que é o “responsável” pela função e quem está ali apenas para auxiliar, para dar um apoio. Raramente, vemos discursos em que o homem toma para si a responsabilidade.

É fato que, nos dias de hoje, as mulheres alcançaram lugares na vida pública que tempos atrás não seriam nem sonhados. Desde cargos públicos relacionados à política, até os mais altos escalões de empresas milionárias. Mas, por maior que seja a vitória, por mais que os números favoráveis tenham melhorado, a igualdade entre os sexos dá passos lentos, a discriminação contra mulher está impregnada em vários discursos, até mesmo das próprias mulheres.

É, pois, com o eclodir de movimentos sociais, como os operários, os feministas, os dos direitos civis negros, os homossexuais, entre outros, que a própria esfera pública se transforma, dando espaço a vozes excluídas, e assim começando a operar como mecanismo de pressão social, promotor de mudanças na lei e no Estado. A cidadania política e a governação política foram estabelecendo confrontos históricos que agilizaram muitas mudanças no nível de uma efetivação real dos princípios de igualdade. (ABOIM, 2012 p.113)

Jeanne D'arppo discute, dentro do mundo lúdico de uma palhaça, todas essas questões, por isso, definitivamente, esta não é uma peça que visa apenas o entretenimento. Mesmo que Gardi Hutter afirme que o mais importante para ela é a diversão, há indiscutivelmente um papel relacional da Arte, que faz o leitor dessa narrativa encenada, refletir. Não há como sair do teatro da mesma maneira que entramos. O riso traz certa catarse, sim, isso é inegável, e os temas discutidos pela atriz,

com certeza ecoam durante esses mais de trinta anos em que *Jeanne D'arppo* está nos palcos do mundo. A arte, em suas mais variadas expressões, é uma das formas de buscarmos respostas e reflexões sobre questões que impulsionaram o ser humano, principalmente a mulher, a evoluir, e a exigir mais para si, conquistando assim, seu espaço. A mulher de hoje é o aprendizado do que foi ontem e a certeza do que quer no amanhã.

“Evoé”...

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOIM, S. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v.20 n.1 Abr. 2012 p.95-117. Disponível em < <http://goo.gl/AztKO3> >. Acesso em: 11/11/2014.

ADELMAN, M. *Estudos Culturais e Estudos de Gênero*. Cadernos Escola de Comunicação, v 4, 2006, p. 1-19.

AQUINO, E. D. Catolicismo popular através da representação mística/mítica de Joana D'arc. In: *XIII Encontro Estadual de História*, 13, 2008, Guarabira/Paraíba. Anais..., Guarabira/Paraíba: UFPB/UEPB/UFCG, 2008, p.01-08

ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. 7. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC / UnB, 1987.

BARBOZA, J. J. *O ator transparente*. O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2001.

BATISTA NETO, J.; BATISTA, J. *Joana d'Arc*. 2 ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1985.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: A experiência vivida*. 2 ed., São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1967.

_____, S. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. 4 ed., São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1970.

BERGSON, H. *O riso*. 2 ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. 4 ed. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BORGES-TEIXEIRA, N. C. R. Gênero, silenciamento e opressão: interfaces entre imagens e letras. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 24, p.1-150, dez. 2012.

BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CAMATI, A. S. O travestimento como linguagem cênica em Shakespeare. *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. ABRACE. p.1-4. jun. 2007. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/>. Acesso em: 03/11/2014.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M (Orgs). *A História Contada: capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, R. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002. p. 258.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estud. av.*, São Paulo, v.5, n.11, Abril 1991. Disponível em < <http://goo.gl/s8kqJS> >. Acesso em 26 de julho de 2014.

CUNHA, R. *Carácter, gênio e costumes dos portugueses*. Doc. online. 25 jun. 2013. Disponível em < <http://goo.gl/uGOOAX> >. Acesso em 09/10/2014

DAVI, T. N. Riso: carnavalização da sociedade. In: *Cadernos da FUCAMP*. Editora FUCAMP, v.4, n.4, 2005.

FELLINI, F. *I clowns*. Bologna: Cappelli, 1988.

FREITAS, N. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim*. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p.65-74, 2008. Disponível em < <http://goo.gl/KsUIXH> > acesso em: 23/04/2014.

GARCIA, C. C. AS TRÊS JOANAS: As aventuras das mulheres guerreiras na Idade Média. *LABRYS: Estudos feministas*. Rio de Janeiro, jul. a dez. 2012. Disponível em <<http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys22/aventure/carla.htm>>. Acesso em: 06/11/2014

GSCHWANDTNER, L. *Femina ridens*. Artigo publicado no site de Gardi Hutter. Disponível em <<http://www.gardihutter.com/index.php?lang=it>> acesso em: 25 de abril de 2014.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. – 5 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HUTTER, G. A Palhaça da Semana: Gardi Hutter. *Revista Anjos do Picadeiro – Encontro Internacional de Palhaços* 6. [22 de mar. 2013] Entrevista concedida a Lili Curcio. Disponível em: < <http://goo.gl/tKwp8Y> >. Acesso em 30 jul. 2014.

_____. Palhaça mais famosa do mundo chega ao Brasil com novo espetáculo. [26 de Nov. de 2009] *Deutsche Welle*. Entrevista concedida a Carlos Albuquerque. Disponível em: <<http://dw.de/p/KhMF>>. Acesso em 28 mai. 2014.

_____. Opinioni di una clown. [3 de mar. de 2011]. Itália: *ILGARDESANO.IT*. Entrevista concedida a Alberto Romele. Disponível em: <http://goo.gl/xLbQGV>. Acesso em 25 ago. 2014

ISMÉRIO, C. Construções e representações do universo feminino. *HISTORIÆ*. Rio Grande, RS, 2012. Ed. da FURG v.3 n.2 p.163-183. Disponível em: <http://www.seer.furg.br/hist/article/view/2987>. Acesso em 20/11/2014.

JARDIM, J. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. *Sala Preta*. São Paulo, 2002. Ed. ECA/USP, N. 2, p. 17-24.

JEANNE D'ARPPPO. Direção: Ferruccio Cainero. Merlin Production, 2002. DVD (67 min), PAL, color.

JOAQUIM, J. T.; MESQUITA, C. Rupturas do vestir: articulações entre moda e feminismo. *DAPesquisa* – Revista do Centro de Artes da UDESC. Florianópolis - SC, nº 8, jul. 2011. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/05MODA_Juliana_Teixeira_Joaquim.pdf. Acesso em 28/09/2014

KLANOVICZ, L. F. Moda na saia justa. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v.20, n.02, ago/dez 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/2059/1752>. Acesso em 29/09/2014

LAURETTIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAVORATI, C. *Entre mães e filhas, representação e gênero: uma leitura da história na história*. 123 f. Dissertação de Mestrado – Guarapuava: Unicentro, 2013. Disponível em http://www.unicentro.br/posgraduacao/mestrado/letras/dissertacoes/Disserta_o_CARLA_LAVORA_TI_Completa_5384e0a2273dc.pdf. Acesso em 17/08/2014

LEITE JÚNIOR, J. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. – São Paulo: Annablume, 2006

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, R. B. O lugar do texto sobre o feminino. In: *A mulher na literatura*, vol. II. Organização de Nádia Battella Gotlib. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOUZADA, M.S.O. Belas e Feras. A mulher brasileira na mídia impressa, uma relação polêmica. *Estudos Linguísticos*. São Paulo, set – dez 2008. P.79-88. Disponível em: http://gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_INTEGRA.pdf

MAGALDI, S. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

MATOS, M. I. S. de. Gênero e história: percursos e possibilidades. In: SCHPUN, M. R. (Org.) *Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p.80.

OLIVEIRA, P.C.B. Transgeneridade e indumentária, a antropologia da moda. *Revista Agora - A revista de História do tempo presente*. 16ª ed. fev. 2011. ISSN 1982-209X. Disponível em:
<<http://www.historiagora.com/revista-atual/artigos/417-transgeneridade-e-indumentaria-a-antropologia-da-moda>>. Acesso em 29/09/2014

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERROT, M. *As mulheres e os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, Sp: EDUSC, 2005.

_____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2008

_____. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, M.; SOIHET, R. (org.) *Corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.

PESAVENTO, S. J. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates, 2006. Publicado em 28 de janeiro de 2006. Disponível em:
<<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

RAGO, M. Foucault e as artes de viver do anarco-feminismo. In: *Figuras de Foucault*. Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto (org). Figuras de Foucault. Belo Horizonte: Autentica, 2ª edição, 2008.

_____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: *Masculino, Feminino e Plural*. Pedro, Joana; Grossi, Miriam (org). Florianópolis, Ed. Mulheres, 1998. Disponível em:
<http://www.moodle.ufba.br/file.php/12635/Carla_Akotirene/Epistemologia_Feminista.pdf> Acesso em: 17/08/2014.

SALES, E. *O riso como crítica: indícios para serialização e análise da filmografia dos Trapalhões*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares#S>>. Acesso em 19/05/2014.

SÁNCHEZ, L. FERRARO, C. Leitura, emancipação intelectual. *Anais do Seminário de Ensino, Pesquisa e Extensão do Centro de Educação e Letras*. 5ª ed. 26 a 27 mai. 2010. ISSN 2236-0255. Disponível em:
<http://www.foz.unioeste.br/~eventos/anaisvsepecel/textos/Artigo.pdf>. Acesso em 01/11/2014

SANTOS, L. A (r)evolução das calças compridas. *A Crítica*, Manaus. Matéria publicada em 21/02/2013, disponível em: http://acritica.uol.com.br/vida/Manaus-Amazonas-Amazonia-revolucao-calcas-compridas_0_869913028.html. Acesso em 28/09/2014

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise históricas. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n 2, jul/dez 1995, p. 71-99.

SOUZA, G. M. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, N. R. B. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: Cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

THOMAS, H.; THOMAS, D. L. *Vidas de Mulheres Célebres*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1955.

TORRÃO FILHO, A. Uma questão de gênero: onde o masculino e feminino se cruzam. *Cadernos Pagu* (24), nan/jun, 2005, p. 127-152.

VASQUES, M. Sobre Palhaços e Bufões. *Revista Osiris: Literatura* [on-line]. Novembro 2011. Disponível em <http://revistaosirisliteratura.wordpress.com/2011/11/28/sobre-palhacos-e-bufoes/>. Acesso em 20 de abril de 2014. Publicado no jornal Notícias do Dia 28/11/2011.

VEILLON, D. *Moda e Guerra: um retrato da França ocupada*. um retrato da França ocupada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VIANNA, T. *Commedia dell'arte: a tradição*. Campinas – São Paulo. Publicado no site Barracão Teatro em 15 de dezembro de 2009. Disponível em <http://goo.gl/jH1nzU>. Acesso em 25 de abril de 2014.

VINCENZO, E. C. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

WUO, A. E. A linguagem secreta do clown. *Integração*. São Paulo, ano 15, n. 56, jan/fev/mar, 2009, p.57-62.

ZINANI C. J. A. *Literatura e história na América Latina: representações de gênero*. MÉTIS: história & cultura – v. 5, n. 9, p. 253-270, jan./jun. 2006.