

Comicidade Feminina na Produção da Artista Alda Garrido

Sarah Monteath dos Santos*

* Formada em Filosofia pela UFPE, mestre em Artes Cênicas pela UNESP, atuou na produção do Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo. Atualmente, ministra cursos sobre o tema.

Resumo |

O presente trabalho busca chamar a atenção para a atuação de Alda Garrido como cantora caipira, artista cômica, caricata e empresária, visando acrescentar um olhar significativo para a produção desta artista. No entanto, para ampliar o debate sobre a atuação de Alda Garrido, faz-se necessário percorrer um pouco a trajetória histórica de mulheres e artistas que atuaram no campo da comicidade, que, por muito tempo voltou-se para a atuação, presença e predominância masculina. Alda Garrido, ao lado não apenas dos comediantes Oscarito, Grande Otelo e Mazzaroppi, mas também das artistas cômicas Dercy Gonçalves e Zezé Macedo, foi considerada um grande destaque no teatro brasileiro dos anos 1950. O destaque ao seu trabalho permitirá ainda ampliar o debate sobre a comicidade feminina no Brasil.

Palavras-chave: Caipira. Comicidade feminina. Feminismo.

1. Breve reflexão acerca do riso

A questão do riso suscitou inúmeros estudos ao longo da história, estando presente em escritos da filosofia e da literatura, bem como no imaginário ocidental. Desta forma, se Aristóteles, em sua Poética, proclama que “o homem é o único animal que ri”, esta premissa é ampliada nas visões contemporâneas do escritor Luís Fernando Veríssimo (CAMARGO, 2007), que afirma que “o homem é o único animal que ri dos outros”, e do escritor Millôr Fernandes (JUNGUES, 2011), para quem “o homem é o único animal que ri e é rindo que o homem mostra o animal que ele é”.

Ressalta-se que, embora o termo homem tenha sido amplamente utilizado na história para denominar os seres humanos ou a humanidade, em se tratando de comicidade, a aceitação e a atuação das mulheres é vista como uma conquista recente. Apesar da predominância masculina no campo da comicidade, algumas atuações e construções de mulheres neste campo podem ser encontradas pontualmente na história, através da mitologia grega com o mito de Baubo¹, na Alta e na Baixa Idade Média; com as atuações de Teodora de Bizâncio² e a presença da literatura dos Fabliaux³; nas Bobas da Corte

1 Interessante perceber que a figura de Baubo, presente no Mito de Perséfone, não tem referência no mito romano. Sobre Baubo, procurar em: FO, Dario; RAME, Franca. Manual Mínimo do ator. São Paulo: SENAC, 2004.

2 Antes de ser casada com o Imperador Justiniano, Teodora, filha de um domador de ursos no Hipódromo, é descrita como uma artista cômica dançarina e mímica, muito famosa por sua beleza e talento cômico, que se dedicou ao Teatro Burlesco. Seu talento tendia para o que chamamos de comédia física. Mais informações disponíveis em <<http://www.ahistoria.com.br/biografia-imperatriz-teodora/>>. Acesso em 25 jun. 2017.

3 COSTA, Ricardo da; SEPULCRI, Nayhara. “A donzela que não podia ouvir falar de foder” e “Da mulher a quem arrancaram os colhões”: dois fabliaux e as questões do corpo e da condição feminina na Idade Média (sécs. XIII-XIV). *Mirabilia*, n.6, p. 79-100, jun.-dez., 2006. A educação e a cultura laica na Idade

(CASTRO, 2005)⁴ e, ainda, no Renascimento, com as atrizes da *Commedia Dell'Arte*. A comicidade feminina também inspirou o artista Toulouse Lautrec, ao representar a artista e palhaça de Cabaré Cha-u-Kao⁵ em suas obras.

Acerca da presença das mulheres e a comicidade femininas na *Commedia Dell'Arte*, Tessari (2004, p.83) afirma que a comédia italiana propiciou o estabelecimento de um mercado de trabalho para as mulheres no campo das artes cênicas, pontuando que este não foi um reconhecimento sem estranhamento, uma vez que a aparição feminina nos teatros, manifestações artísticas, cortes e espaços públicos tirava as mulheres do ambiente privado, permitindo que adentrassem em ambientes que, durante muito tempo, foram de presença e atuação predominantemente masculinas. Mario Baratto (2003, p. 35) completa, ainda, que seria a partir destas manifestações que “os papéis femininos serão representados por mulheres, e não por rapazes fantasiados”. No entanto, embora seja possível notar a presença das mulheres nesta manifestação, Baratto acrescenta que, por tradição, os papéis femininos eram interpretados por homens. Dessa forma:

As Criadas, ou Amas: surgem logo ao lado do *zanni*, como sua versão feminina, a *Zagna*. Fransceschina, a primeira delas, era interpretada por um homem, Battista Amorevoli da Treviso. Já na companhia dos Gelosi, o papel de Franceschina é de Silvia Roncagli.

Média.

Disponível

em:<http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2006_06.pdf>. Acesso em: 17 maio 2018.

4 Castro cita, em sua obra *Elogio da Bobagem*, o caso da Boba Mathurine, que servia ao Rei Henrique III e tinha modos considerados “repugnantes” para uma mulher.

5 Dançarina, acrobata, contorcionista e palhaça. Protagoniza uma das séries de trabalho do pintor Toulouse Lautrec, denominada *Elles*. Gèret acrescenta ainda, o fascínio de Lautrec pelos modos livres da artista, para quem Cha-U-Kao seria o “Arquétipo da dupla inversão de uma mulher que desempenhava não apenas o papel de palhaço, atribuído a homens, como também sentia atração por outras mulheres”. Cf. NÉRET, Gilles. *Henri de Toulouse-Lautrec*. Editora Taschen, 1986.

Como podemos notar pelos textos de Scala, Franceschina aparece como mulher do estalajadeiro, ou mulher do *zanni*, e não raro se disfarça nos mais variados tipos. Em 1614, na companhia dos *Confidenti*, será mais uma vez um homem a representar esse papel. Enfim, a situação é variada. Geralmente falavam em toscano e terão diversos nomes: Smeraldina, Pasquetta, Turchetta, Ricciolina, Diamantina, Corallina, Colombina. Nenhuma usa máscara (BARATTO, 2003, p. 25-26).

A presença desta manifestação artística pode ser encontrada em alguns tipos cômicos que influenciaram e serviram de referência às construções da comicidade feminina, como no exemplo das *soubrettes*. Estas figuras constroem a comicidade a partir da malícia e da beleza femininas e, segundo Andrade (2010), encontravam-se em uma categoria opcionalmente caricata; ao passo que para Vendramini (2001),

A *soubrette*, assim como o Baixo-Cômico, veste-se em concordância com a sua ocupação profissional imaginada pelo autor da peça (...) cabe quase sempre às “*soubrettes*” o papel de criadinhas, copeiras, damas de companhia ou arrumadeiras ruidosas, bisbilhoteiras que trabalham em residência da alta burguesia (VENDRAMINI, 2001, p. 168).

É interessante observar que no tipo de comicidade relativa às mulheres, a utilização do corpo feminino ou de tipos sociais como “criadinhas, copeiras, damas de companhia ou arrumadeiras ruidosas, bisbilhoteiras que trabalham em residência da alta burguesia” são aspectos que parecem acompanhar a aceitação das mulheres na história da comicidade.

1.1 Comidades femininas nos anos 1950

Na década de 1950, destacam-se no Brasil e no mundo diferentes formas de ver e representar a mulher e sua comicidade. Se na Europa e

nos Estados Unidos, mais precisamente em Hollywood, o período pós-Segunda Guerra Mundial representou, no cinema e na televisão, o apogeu da mulher sedutora, ingênua e sonhadora, lado a lado com a dona de casa (a exemplos de Marilyn Monroe, Giulietta Masina e Lucille Ball), no Brasil, com a chegada da televisão e o apogeu das Chanchadas e do Teatro de Revista, tinha-se uma forma diversa de lidar com o corpo e o imaginário feminino. Nesse prisma, artistas como Hebe Camargo, Dercy Gonçalves, Zezé Macedo, Carmem Miranda e Alda Garrido, por exemplo, esbanjavam uma relação com a exposição de seus corpos diversa daquelas apresentadas no exterior. Isso é possível perceber através da atuação de Alda Garrido que - ao lado de atrizes como Zezé Macedo e Dercy Gonçalves-, recebeu grande reconhecimento na rádio dos anos 40 e no Teatro dos anos 50, nos tipos da caipira e da caricata, representando uma importante referência para o entendimento de uma comicidade feminina.

O tipo caipira, muito presente no Teatro de Revista, Rádios e Circos, assim como as *soubrettes* e caricatas, tinha o intuito de despertar o riso através do humor falado, das roupas e das músicas. Para o artista circense Hudi Rocha, este tipo era chamado de baixo *clown*, segundo Santos:

Que nem pintava a cara, ia na frente da cortina, ficava ali, enrolando o povo, contando piada, causos. E como eu perdi meu humorista, comecei a fazer o humorismo caipira. Entrava descalço, roupa caipira, da roça, da fazenda e me adaptei muito mesmo (SANTOS, 2014, p.38).

Neste período, as mulheres atuavam como caipiras em duplas, de duas mulheres ou de casais mistos. Hudi Rocha, que atuou com sua primeira esposa em um circo, recorda: “Fiz dupla com a minha primeira esposa. Uma bela de uma dupla, engraçada, com aquelas emboladas, contos, cantava sério” (SANTOS, 2014, p.121).

A caricata, outro tipo cômico que, ao lado da caipira, permitia a presença feminina, também foi muito comum nas atuações de Alda Garrido. Este tipo esteve presente nos circos-teatros a partir das “comédias ou dramas e geralmente na segunda parte do espetáculo circense” (MERITZ, *apud.* JUNQUEIRA, 2012, p.47). Para Andrade (2010), a aproximação entre a comicidade desse tipo caricato com a figura do palhaço ocorre, sobretudo, a partir do exagero:

[...] pois o exagero que aparece no figurino, na maquiagem, nos adereços, no gestual e na voz é a sua marca registrada. Não precisa ser necessariamente velha, desde que mantenha a mesma linha caricatural que define o tipo. A caricata, no circo teatro acabou por se tornar praticamente a versão feminina do palhaço estabelecendo com ele duplas impagáveis, criando um fenômeno de empatia com a plateia que se delicia com suas esquisitices. O mote que dá vida ao tipo de caricata é a busca de um amor sempre projetado em extremos impossíveis. Essa motivação permite à atriz um sem número de recursos como olhos que reviram, suspiros prolongados e cacoetes de todas as espécies (ANDRADE, 2010, p. 152).

Outros autores confirmam que a aproximação entre estes tipos ocorre, principalmente, através do exagero no figurino e na maquiagem (BOLOGNESI, 2003, p. 57); (ANDRIOLI, 2007, p. 99). Ao que Andrade (2010) acrescenta:

Cabe à imaginação da atriz que vai viver a caricata encontrar os adereços necessários à composição do tipo, sempre lembrando que o que determina sua figura é o excesso e o exagero. Todo e qualquer elemento, a título de adereço que venha a fazer parte do figurino da caricata deverá ser tratado de forma especial, conferindo-lhe um tom cômico, como lhe convém (ANDRADE, 2010, p.174).

No entanto, para a artista circense Guaraciaba Malhone, haveria uma diferença entre estes tipos, que ocorre na relação da caricata com o texto:

A caricata está pronta. Tem um texto e o improviso não sai desta construção. Ao contrário da palhaça que tem que ser construída em cima do que o artista acha que pode fazer. A caricata é exagerada, mas não se pinta de palhaço. Ela é a comicidade dentro da comédia (SANTOS, 2014, p. 40).

Vale observar que, apesar de apontar estas diferenças, Malhone acrescenta que alguns espaços no circo ainda não permitiam as atuações e construções femininas. A artista destaca que, embora sua própria avó tivesse sido caricata e a tivesse ensinado, aos seis anos de idade, a ser palhaça, não atuava pessoalmente nesta função, uma vez que a comicidade deste tipo era restrita à atuação masculina.

Naquela época olha quantas mulheres queriam fazer isso e não tinham espaço, o preconceito não deixava. [...] Claro, tem homem que não vai querer ser palhaço e não vai para frente, não tem aquele dom e muitas mulheres também. [...] Quantas, na época da minha avó, da minha mãe tinham aquela vontade de fazer aquilo. Porque se fosse agora, minha avó era uma palhaça e tanto. Ela fazia as caricatas nas peças. [...] já pensou se eles deixassem? Seria uma ótima palhaça (SANTOS, 2014, p.42).

Embora houvesse espaço para a atuação e a comicidade feminina nos Circos, a palhaçaria ainda estava restrita aos homens, o que não impedia que as artistas caricatas atuassem como palhaços nos circos, em casos de substituição de artistas no espetáculo, como relatou Castro (2005, p. 220) acerca de Maria Elisa Alves dos Reis. Filha de João Alves, dono do Circo Guarani, Elisa costumava atuar como caricata nos espetáculos e precisou substituir seu irmão, o palhaço do circo, às pressas, por motivos de saúde, tornando-se o Palhaço Xamego. Desta forma, apesar da presença de algumas cômicas nos circos, o papel do

palhaço desempenhado pelas mulheres ainda estava dentro do universo masculino (SOUSA, 2015, p. 92; SANTOS, 2014, p. 20).

1.2. Algumas questões sobre Riso e Gênero

Ao observar o percurso das mulheres na comicidade, vê-se que este foi marginalizado em relação à atuação masculina neste campo. Para a norte-americana Susan Horowitz (2005), a construção de uma comicidade feminina surge a partir do contato e da comparação destas com os mestres homens.

Não deveríamos questionar: ela é engraçada? Não: ela é feminina? De fato, muitas comediantes descrevem a comédia como “assexuada”. Algumas consideram que seus mentores são homens (Phyllis Diller foi influenciada por Bob Hope; Joan Rivers, por Lenny Bruce). Algumas descrevem a comédia como “masculina”⁶ (HOROWITZ, 2005, prefácio, tradução da autora).

Em virtude do protagonismo masculino, a relação das mulheres com a comicidade foi, muitas vezes, considerada ausente na história. Sobre este “raro” protagonismo feminino, Perrot (2012) atribui ao fato de que muitos dos documentos existentes sobre estas artistas carregam estereótipos criados pelos homens, acrescentando que a atuação feminina na história pareceu causar certo “pavor” na sociedade, o que conduziu ao silêncio delas e à falta de vestígios históricos de suas presenças. Com o tempo, esta situação começou a

6 “Shouldn’t we ask: is she funny? Not: is she feminine? In fact, many comediennes describe comedy as “sexless”. Some consider their chief mentors to be men. (Phyllis Diller was influenced by Bob Hope; Joan Rivers, by Lenny Bruce). Some even describe comedy as “masculine” (...). In: HOROWITZ, Susan N. Queens of comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the new generation of funny women-(Studies in humor and gender; v.2).

modificar-se, ao passo que as próprias mulheres passaram a deixar de enxergar o gênero feminino como vitimizado, mas como ativo em suas histórias.

Para Beauvoir (2008, p. 76, tradução nossa), a arte das atrizes, dançarinas e cantoras seria uma libertação em relação aos padrões exigidos pela sociedade, podendo ser observada como um espaço possível de presença e protagonismo das mulheres:

Durante três séculos eram praticamente as únicas a possuir, no seio da sociedade uma independência concreta e até nos dias de hoje, possuem um local privilegiado neste campo (BEAUVOIR, 2008, p. 76)⁷.

Acrescenta-se a este assunto algumas mudanças relatadas a partir das novas conquistas femininas na sociedade, como na década de 1920, em que puderam ser percebidas no estudo realizado por Marta Metzler (2015) sobre Alda Garrido. Importante lembrar que, neste período, o Brasil vivenciou, em algumas regiões, o surgimento e amadurecimento dos ideais do movimento modernista, cujo intuito buscava a descoberta e defesa de uma arte brasileira. Dentre esses movimentos, têm-se, em São Paulo, a atuação dos intelectuais da Semana de Arte Moderna, que elegem, em 1929, o artista Abelardo Pinto, mais conhecido como palhaço Piolin, como representante desta arte. O momento, celebrado com um almoço no qual os intelectuais “devoravam” o artista, acabou por incluir um tipo de humor que, até então, era tido como representante da “Cultura Popular”⁸ no discurso erudito da vanguarda literária paulista (SOUSA, 2015, p. 33-34).

7 Actrices, danseuses, chanteuses. Pendant trois siècles elles ont été presque les seules à détenir au sein de la société une indépendance concrète et elles y occupent encore à présent une place privilégiée. IN. BEAUVOIR, Simone. *La Femme indépendante*. Extraits du *Deuxième Sexe*. Édition Établie et présentée par Martine Reid. France: Gallimard, 2008. Tradução nossa.

8 Entendendo-se a complexidade deste termo, neste texto utiliza-se uma das definições apresentada por Antonio Gramsci, segundo o qual, Cultura Popular “não seria imposta, a dos teóricos da cultura de massa, nem aquela

Neste mesmo período, Alda Garrido tem grande sucesso com a dupla caipira Os Garridos, junto com seu marido, Américo Garrido, também em São Paulo, seguindo posteriormente para o Rio de Janeiro, onde criaram uma companhia teatral. A indicação de Piolin pelos modernistas paulistas pode ter contribuído para a construção de um imaginário sobre a comicidade a partir da figura do homem como palhaço. Apesar deste protagonismo masculino, algumas mulheres, segundo Castro (2005, p. 221), “saíram de seu espaço “pequeno e discreto na história” para se projetarem nesse meio artístico”, como ocorreu com Alda Garrido. No entanto, embora esta tenha atuado como artista cômica, caricata, empresária e cantora caipira que obteve grande sucesso na década de 1920, no Brasil, teve pouca menção no contexto histórico que envolve a arte cômica.

Desta forma, é central mencionar que, apesar da predominância masculina na construção da figura do palhaço, a atuação de artistas cômicas e caricatas na história da televisão, do teatro e do circo brasileiros, também foi importante para lançar luz à uma reflexão sobre a atuação feminina nesta arte, sendo o retorno a esta história muito importante para a construção de um repertório sobre uma comicidade feminina.

2. Quem foi Alda Palm Garrido?

Alda Garrido nasceu em 1895, na cidade de São Paulo, filha de João Serapião Palm, artista plástico alemão, e Amancia Moreira Palm, operária de origem caipira. Quando decidiu que seria artista, ouviu de seu pai uma única exigência: que “se casasse com um homem de teatro” (METZLER, 2015, p. 47-48). Obediente, casou-se com o ator e

antagonista que emerge espontaneamente, vinda de baixo, do ‘povo’, sendo um terreno de trocas e negociações entre as duas, um terreno marcado por resistência e incorporação” (STOREY, 2015, p. 30).

empresário Américo Garrido, iniciando uma parceria artística que durou toda sua vida, mesmo depois de terem se desquitado.



Figura 1: Cartaz da dupla caipira Os Garridos.

Fonte: <http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/x/xepa.htm>, acesso em 26 jul. 2017.

Beauvoir (2008) afirma que as mulheres possuiriam, no campo das artes, uma maior liberdade de expressão, em par de igualdade com os homens. Isso parece se confirmar na obra de Alda Garrido, quando a atriz lança uma de suas produções musicais, a composição “Rude Franqueza”. “Rude Franqueza” é a versão feminina e jocosa de “Franqueza Rude”, modinha de 1917, composta por Caramuru e J.B Fittipaldi, que apresenta a história de um homem apaixonado por uma mulher que, aparentemente, o despreza. Por julgá-la sedutora e caprichosa, o homem, enfim, recusa o amor da moça. Nos versos de Camuru e Fittipaldi:

Não quero o amor
De quem, amando todo mundo,

Não sabe amar
 Como a um só se deve amar.
 Embora o meu penar profundo,
 Não hei de amar-te um segundo,
 E nunca, nunca te beijar.
 (CAMURU; FITTIPALDI apud METZLER, 2015, p. 68)

Como resposta, Alda Garrido inverte os termos originais, na música que intitula “Rude Franqueza’: canção contra o homem [sic], apresentando um lugar diferente para a mulher, em contraste com a sociedade da sua época. Garrido não mede palavras:

“Amar com seriedade não é para qualquer”/ amor sem falsidade é sempre o da mulher”. Depois de abandonar o lar paterno, por julgar que por um homem era amada, a mulher notou que sua vida era um inferno, pois até sua “alma estava já carbonizada”.

E na conclusão, a última pá de cal sobre o sexo oposto: “Que o homem p’ra ser bom devia nascer morto”! (GARRIDO apud METZLER, 2015, p.68).

A comicidade, o uso de improvisos e a popularidade de Alda Garrido a levaram a ser comparada a comediantes e palhaços estrangeiros, como Buster Keaton, Groucho Marx, Danny Kaye, Mack Sennett e, ainda, Carlitos (METZLER, 2015, p. 105). Embora fosse bastante independente e competente no campo da comicidade, as referências de talento cômico para o público da década de 1950 ainda eram masculinas. Outras artistas do período também tiveram grande consideração do público, recebendo o mérito de ser comparada a um comediante do sexo masculino: posteriormente a Garrido, a artista Zezé Macedo mereceu o “elogio” de ser chamada de o “Chaplin de saias” (MARINHO, 2012, p. 108).

A comparação de grandes artistas cômicas com a tradição cômica masculina (em especial, a Charlie Chaplin...) acontecia não apenas no Brasil, como é possível perceber no caso da artista italiana Giulietta Masina. Conhecida por sua participação no filme *La Strada*

(1957), de Federico Fellini, com quem foi casada, Masina recebeu, em 1958, o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes, por *Noites de Cabíria*, do mesmo diretor. Embora seja notória sua importância na comicidade, Masina (uma referência feminina neste campo) também foi comparada a outros grandes comediantes homens:

Com seu chapéu de coco, mal vestida e com a atuação física bem marcada, a rapariga do campo de olhos grandes e cara redonda era comparável a Jacques Tati ou a Charlie Chaplin. O vagabundo de Chaplin e a Gelsomina de Masina partilham gestos semelhantes. Ambos lembram o anárquico Palhaço *Auguste* o irmão pobre do palhaço rico do circo europeu tradicional (DUNCAN; WIEGAND, 2013, p. 47).

A falta de referenciais femininos não deve ter sido um fator positivo para essa pioneiras, que precisavam encontrar em si mesmas maneiras de valorizar o que tinham de singular. Segundo a declaração de Fellini (apud STOURDZÉ, 2012, p. 146), a própria Giulietta Masina não percebia a sua importância cômica,

Nesse filme, ela encarnou um palhaço burlesco tomado por grandes momentos de tristeza, a encarnação feminina do pequeno vagabundo de Chaplin. Giulietta não gosta de meu jeito de vê-la. Provavelmente, considera que meu olhar não é fruto de uma inclinação natural ou de minha experiência profissional, mas é a expressão de um marido autoritário e caprichoso[...] Giulietta ignora seu próprio gênio cômico e não quer se dar conta que o que a torna tão particular é justamente aquela gama de expressões entre o bufão e o dramático, que seu rosto de palhaço é capaz de expressar ao mesmo tempo (FELLINI apud STOURDZÉ, 2012, p. 146).

3. Dona Xepa: dos palcos à televisão

A princípio, Dona Xepa surge no teatro, a partir do texto de Pedro Bloch, em 1953. Em 1959, tem sua estreia no cinema, com direção de Darcy Evangelista e atuação de Alfa Garrido como Dona Xepa. A peça e

o filme giram em torno da história desta personagem, uma viúva e feirante, que possui um casal de filhos e faz de tudo para sustentar a grande invenção de seu filho. Este, um cientista a quem a vizinhança ridiculariza por ser um homem sustentado pela mãe e irmã, vive enfiado em casa, estudando. Sua irmã, por sua vez, trabalha fora de casa como secretária e deseja subir na vida, de preferência a partir de um casamento rentável. O projeto do “bom casamento” corrobora com o sonho da mãe, que não deseja vê-la casada com qualquer um, desprezando por isso as investidas do vizinho, jogador de futebol.

Quando a invenção de seu filho passa a ser reconhecida e incentivada por alguns pesquisadores renomados, a família se muda da pequena vila, melhorando a condição financeira. Para se adaptar à nova vida de conforto, proporcionada pelo sucesso do invento de seu filho, a feirante inclui aulas de francês e etiquetas na sua nova rotina, o que proporciona situações de comicidade, ainda que o conflito vivenciado pela personagem esteja presente.

No entanto, a história muda de rumo, ao descobrirem que o real interesse dos pesquisadores relaciona-se ao uso do invento para fins de guerra. Diante dessa revelação, a família, após algumas confusões e situações de comidades, acaba retomando à vida anterior, em sua pequena vila.



Figura 2: Cena do Filme Dona Xepa, com Alda Garrido e Herval Rossano.

Fonte: Almanaque Urupê. Disponível em:
<http://www.almanaqueurupes.com.br/portal/textos/alda-garrido/>. Acesso em: 26 jul. 2017.



Figura 3: Cartaz do filme Dona Xepa.

Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0228229/> acesso em 26 de julho de 2017.

Não devemos esquecer que os conflitos vivenciados por Dona Xepa e seus filhos, em especial com a filha, podem ser vistos a partir de uma relação conflituosa entre modernidade e a conquista do reconhecimento da atuação feminina em diversos espaços, saindo do meramente doméstico. Na obra, pode-se observar ainda a relação de oposição, rejeição e vergonha ao jeito simples e caipira de sua mãe. Vincenzo (1992, p. 283-284), ao analisar a produção feminina no teatro, aponta para estas mudanças vivenciadas pela mulher na história, ressaltando que os textos teatrais do período se voltavam para a abordagem da vida concreta das mulheres nos novos tempos. Além dos textos teatrais, a autora destaca que a presença feminina no meio televisivo também contribuiu para uma mudança de costumes, pois:

Sobre ela [a mudança de costumes]a dramaturgia feminina incide amplamente, uma vez que essa mudança afeta de modo particular a mulher... Aqui, as colocações da dramaturgia feminina se somam claramente às reivindicações feministas de autonomização da sexualidade e, em correlação a crítica da família nuclear e patriarcal (VINCENZO, 1992, p. 289).

Após vivenciar um grande sucesso no teatro, Alda Garrido também iniciou seu percurso no meio televisivo. No entanto, sua entrada nesse novo mercado em nada se aproximou do sucesso estrondoso que desfrutava nos palcos, apesar da sua independência artística e da familiaridade com o improviso. Ao contrário de sua colega de profissão Dercy Gonçalves, Alda Garrido não pareceu se encaixar na rigidez das exigências televisivas e foi, paulatinamente, esquecida na história da comicidade popular feminina, falecendo em 1970, quando se preparava para retornar aos palcos do teatro (METZLER, 2015).

4. Considerações finais

Neste breve olhar sobre a trajetória da comicidade feminina na história, percebe-se que, embora Alda Garrido seja vista como uma conquista recente, é de grande importância relatar a existência dos casos pontuais apresentados ao longo deste texto. Compartilhar a atuação e presença desta história visa entender que a atuação das mulheres neste campo não é totalmente carente de modelos e referências, como se costuma creditar em cursos voltados para as artes cênicas.

Sobre a presença e a comicidade das artistas aqui citadas, entende-se que sua atuação pode contribuir como referência importante, ajudando na reflexão sobre as relações entre riso, gênero e libertação das mulheres (o que não se restringe apenas ao campo artístico), e na descoberta de uma comicidade própria.

Female humor on Alda Garrido's artistic production

Abstract |

This work aims to amplify the debate about female comedy in Brazil on the 50's, by the work of Alda Garrido, who was a comedian, among artists like Oscarito, Grande Otelo, Mazaroppi, Dercy Gonçalves and Zézé Macedo, that was considered a big hit on Brazilian theatres that time. By this way, this work wants to claim attention for her acting as a country singer, comic artist and a business woman, aiming to add a critical look for her production. However, to amplify the debate on Garrido's' acting, it is necessary to track the historical trajectory of women and artists that performed in the comedy field, space that was, traditionally, the men's acting field.

Keywords: Hick comedians. Female comical. Feminism.

Referências |

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O Teatro no Circo Brasileiro Estudo de Caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza**. 2010. 452f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

ANDRIOLI, Luiz. **O Circo e a Cidade**: histórias do grupo circense Queirolo em Curitiba. Curitiba: Edição do autor, 2007.

BEAUVOIR, Simone. **La Femme indépendante**. Extraits du Deuxième Sexe. Édition Établie et présentée par Martine Reid. France: Gallimard, 2008.

BARATTO, Mario. Introdução. In. SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte**. Organização, tradução, introdução e notas: Roberta Barni. SP: Iluminuras, 2003.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

CAMARGO, L. R. Luis Fernando Verissimo: A verdade por detrás do riso. In: Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná - CELLIP, 2007, Ponta Grossa. **Anais do Seminário do Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná, 2007.**

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no Mundo.** Rio de Janeiro: Editora Bastos, 2005.

COSTA, Ricardo da; SEPULCRI, Nayhara. “A donzela que não podia ouvir falar de foder” e “Da mulher a quem arrancaram os colhões”: dois fabliaux e as questões do corpo e da condição feminina na Idade Média (sécs. XIII-XIV). **Mirabilia**, n.6, p. 79-100, jun.-dez., 2006. A educação e a cultura laica na Idade Média. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2006_06.pdf>. Acesso em: 17 maio 2018

DUNCAN, Paul; WIEGAND, Chris. **Federico Fellini: A Filmografia Completa.** Lisboa: Taschen, 2013.

FO, Dario; RAME, Franca. **Manual Mínimo do ator.** São Paulo: SENAC, 2004.

GUISARD, Oswaldo Barbosa. Alda Garrido. In. **Almanaque Urupês.** Disponível em: <<http://www.almanaqueurupes.com.br/portal/textos/alda-garrido/>>. Acesso em 24 jul. de 2017.

HOROWITZ, Susan N. **Queens of comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the new generation of funny women-**(Studies in humor and gender; v.2).

JUNGUES, Marcia. O riso como arma e libertação. **Revista On line do Instituto Humanitas Unisinos**, n. 367, jun. 2011. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3966&secao=367>. Acesso em: 26 jul. 2017.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da Graça ao Riso:** contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MARINHO, Flavio. **A vingança do espelho:** a história de Zezé Macedo. São Paulo: Giostri, 2012.

METZLER, Marta. **Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Alda Garrido: característica popular, a história artística da atriz. **Cadernos virtuais de pesquisa em Artes Cênicas**. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/181/154>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

NAMOUR, Virginia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro brasileiro**. 2009. 348f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Correia. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil**. 2014. 180f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

STOURDZÉ, Sam. **Tutto Fellini**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Edições SESC SP, 2012.

STOREY, John. **Teoria Cultural e Cultura Popular: uma introdução**. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

SOUSA, Junior, Walter de. **Piolin: o corpo e a alma do circo**. São Paulo: ECA/USP, 2015.

TESSARI, Roberto. Teatro no Renascimento italiano. In. **O teatro e a cidade: lições de história do teatro**. Gerd Bornheim... [et al.]; organização Sérgio de Carvalho. São Paulo: SMC, 2004.

VENDRAMINI, José Eduardo. A Commedia Dell'Arte e sua reoperacionalização. In. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 24, p. 57-83, 2001.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher? Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1992. Coleção Estudos, 127.