



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

JÉSSICA FELIX DA SILVA FIGUEREDO

TRAÇOS E TRAJETOS: A maquiagem do (a) palhaço (a) e suas subjetividades.

SÃO LUÍS
2025

JÉSSICA FELIX DA SILVA FIGUEREDO

TRAÇOS E TRAJETOS: A maquiagem do (a) palhaço (a) e suas subjetividades.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos e Poéticas da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior

SÃO LUÍS

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Figueredo, Jéssica Felix da Silva.

Traços e trajetos : a maquiagem do a palhaço a e suas
subjetividades / Jéssica Felix da Silva Figueredo. - 2025.
123 f.

Orientador(a): Jurandir Eduardo Pereira Junior.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São
Luís, 2025.

1. Maquiagem. 2. Palhaço. 3. Subjetividade. I.
Pereira Junior, Jurandir Eduardo. II. Título.

JÉSSICA FELIX DA SILVA FIGUEREDO

TRAÇOS E TRAJETOS: A maquiagem do (a) palhaço (a) e suas subjetividades.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Data da aprovação: __ / __ / ____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior (ORIENTADOR)

Prof.^a Dr^a Andréia Aparecida Paris – URCA (Externo à Instituição)

Prof.^a Dr^a Mônica Ferreira Magalhães – UNIRIO (Externo à Instituição)

Prof.^a Dr^a Tânia Cristina Costa Ribeiro - Universidade Federal do Maranhão
(Membro suplente)

RESUMO

Esta dissertação investiga os processos de concepção da maquiagem de palhaços e palhaças, com foco nas dimensões estéticas e subjetivas que permeiam o processo de criação. O principal objetivo é compreender como aspectos subjetivos atuam como disparadores na construção da maquiagem cênica, bem como analisar a maquiagem na palhaçaria como um campo de criação estética e identitária. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, fundamentada em análise estética, aplicação de questionário e observação de processos criativos dos artistas maranhenses Michelle Cabral (Palhaça Palita), Sandra Cordeiro (Palhaça Fulustreca) e Gilson César (Palhaço Manga Rosa). A pesquisa emerge, sobretudo, das minhas experiências enquanto maquiadora artística e pesquisadora, da convivência com palhaços e palhaças, bem como de outras vivências ligadas à figura do palhaço(a). O estudo fundamenta-se nos discursos sobre palhaçaria em Bolognesi (2003), Castro (2005), Castro (2019), Pantano (2007) e Thebas (2005). Quanto à maquiagem, dialoga com Sampaio (2015) e Magalhães (2010), Homem (2018). Os conceitos de caracterização estão pautados em Stanislavski (2017), Pavis (2007; 2011) e Pereira (2023). Sobre subjetividade, fundamenta-se nos estudos de Silva (2009) e Montanheiro (2023). Os resultados apontam que a maquiagem cênica ultrapassa o aspecto visual e se configura como espaço de memória, ritualidade e construção identitária. Conclui-se que, na palhaçaria, a maquiagem se estabelece como território de invenção e resistência estética, em que corpo e rosto tornam-se suportes de subjetividade e expressão cultural.

Palavras-chave: Subjetividade; Maquiagem cênica; Palhaço (a); Caracterização.

RESUMEN

Esta tesis investiga los procesos de concepción de los payasos y la composición de los payasos, centrándose en las dimensiones estéticas y subjetivas que impregnan el proceso de creación. El objetivo principal es comprender cómo los aspectos subjetivos actúan como desencadenantes en la construcción del maquillaje escénico, así como analizar el maquillaje en el clown como campo de creación estética e identitaria. La investigación adopta un enfoque cualitativo, basado en el análisis estético, la aplicación de un cuestionario y la observación de los procesos creativos de los artistas de Maranhão Michelle Cabral (Palhaça Palita), Sandra Cordeiro (Palhaça Fulustreca) y Gilson César (Clown Manga Rosa). La investigación surge, sobre todo, de mis experiencias como maquilladora artística e investigadora, de la convivencia con payasos y payasos, así como de otras experiencias relacionadas con la figura del payaso. El estudio se basa en los discursos sobre el payaso en Bolognesi (2003), Castro (2005), Castro (2019), Pantano (2007) y Thebas (2005). En cuanto al maquillaje, dialoga con Sampaio (2015) y Magalhães (2010), Homem (2018). Los conceptos de caracterización se basan en Stanislavski (2017), Pavis (2007; 2011) y Pereira (2023). En cuanto a la subjetividad, se basa en los estudios de Silva (2009) y Montanheiro (2023). Los resultados indican que el maquillaje escénico va más allá del aspecto visual y se configura como un espacio de memoria, ritualidad y construcción de identidad. Se concluye que, en el clown, el maquillaje se establece como un territorio de invención y resistencia estética, en el que el cuerpo y el rostro se convierten en soportes de subjetividad y expresión cultural.

Palabras clave: Subjetividad; Maquillaje escénico; Payaso (a); Caracterización.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Palhaça Fulustreca - Sandra Cordeiro.....	18
Figura 2 - Palhaço Manga Rosa - Gilson César.....	19
Figura 3 - Palhaça Palita - Michele Cabral.....	20
Figura 4 - Autobiografia do palhaço Arrelia.....	24
Figura 5 - Palhaço do tipo Branco.....	27
Figura 6 - Palhaço do tipo Augusto.....	28
Figura 7 - Máscaras gregas.....	32
Figura 8 - O Bufão.....	35
Figura 9 - Joseph Grimaldi.....	38
Figura 10 - Papangu.....	41
Figura 11 - Clóvis.....	42
Figura 12 - Cazumbá.....	43
Figura 13 - Palhaço pirulito se maquiando.....	53
Figura 14 - Talco na espuma.....	54
Figura 15 - Sombra colorida.....	55
Figura 16 - Bastidores Palhaço Micharia.....	56
Figura 17 - Proposta de maquiagem para pai palhaço Poke.....	61
Figura 18 - Proposta de maquiagem para a mãe palhaça Mon.....	62
Figura 19 - Proposta de maquiagem para a filha palhaça Fon Fon.....	62
Figura 20 - Livro Histórias de Riso e Circo.....	68
Figura 21 - Palita, início dos anos 2000.....	70
Figura 22 - Primeira maquiagem da Palhaça Palita, criada por Marcelo Andriotti.....	72
Figura 23 - Palita.....	73
Figura 24 - Palita- maquiagem feita pela própria artista.....	75
Figura 25 - Palhaço Fantasia.....	84
Figura 26 - Fantasia.....	85
Figura 27 - Palhaça Fulustreca em 1992.....	87
Figura 28 - Fulustreca-Virá da Palhaçada 2017.....	90
Figura 29 - Fulustreca no caracterizada para o espetáculo “Circo Pinico sem Tampa”.....	91
Figura 30 - Gilson César no Progetto Ministeriale ED. Alla Salute- Palermo- Itália.....	95
Figura 31 - Gilson maquiando-se em cena.....	96
Figura 32 - Segundo momento do espetáculo “Um dia de Clown”.....	99

Figura 33 - Palhaço Manga Rosa.....	100
Figura 34 - Gilson César no Projeto Mímica na Rua	102
Figura 35 - “Mímica na Rua”	103
Figura 36 - Variações na maquiagem de Gilson César.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - Apanhado histórico da caracterização de palhaços: multiplicidades e singularidades.	22
1.1 Apontamentos históricos da maquiagem teatral no ocidente e aproximações com a figura do palhaço.	30
CAPÍTULO 2 – Caracterização e subjetividade na construção do palhaço(a). ..	45
2.1 Maquiadora, pesquisadora, assistente de produção audiovisual: um olhar através das câmeras.	50
CAPITULO 3 – Traços, gestos e histórias: um olhar sobre três artistas da palhaçaria.....	65
3.1 Palhaça Palita Presepada: o brilho da técnica e a luz na distância.	67
3.1.1 O processo criativo de Palita	69
3.1.2 Autonomia e processo de automaquiagem	76
3.2 Palhaça Fulustreca: transformação e ruptura subjetiva.....	78
3.2.1 De Fantasia à Fulustreca: o processo de concepção da maquiagem.	84
3.3 Palhaço Manga Rosa: a maquiagem como rito de aproximação.	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	113
ANEXOS	117
ANEXO A – Divulgação de apresentação de pesquisa	118
ANEXO B – Divulgação de oficina de cortejo	119
APÊNDICE	120
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS ARTISTAS.....	121

INTRODUÇÃO

Eu gosto de contar histórias. Principalmente de contar histórias com riquezas de detalhes, ainda que muitas vezes os detalhes se apresentam com rasuras, remendos, emendas e cores desgastadas pelo tempo. Para darmos início nesta pequena viagem, é necessário que voltemos um pouquinho no tempo através de rastros da minha memória, afinal, acho importante apresentar ao meu leitor(a), onde, como e quando surgiu meu interesse pela caracterização cênica.

Em meados dos anos 2000 ingressei na escola pública Maria José Aragão¹ para cursar a 5ª série do ensino fundamental, aquela época acabara de fazer 12 anos. No primeiro dia de aula, onde tudo para mim era novo e estranho, fomos agraciados na escola com uma programação de boas-vindas. Naquele dia conheci o Grupo Gamar², um grupo de teatro composto por alunos da escola.

O grupo em questão realizou uma espécie de apresentação de jogral. Vários alunos atores surgiam em meio à plateia recitando poesia. Fiquei encantada. Vestiam calça jeans e uma camisa branca. Gostei do que vi. De alguma forma me senti tocada. Até aquele dia, não havia estudado em nenhuma escola que recepcionasse os alunos com uma apresentação artística.

Passado algum tempo percebi que o Grupo Gamar constantemente participava das programações culturais da escola, que por sinal, eram muitas. A segunda vez que assisti ao grupo, me deparei com algo totalmente diferente do que havia assistido anteriormente. Era uma apresentação onde o elenco estava com o corpo todo pintado. A base que compunha a pintura eram *shorts* e *tops* na cor branca. Pareciam telas pintadas por um artista. Lembro perfeitamente da fala do diretor Wilson Chagas³ ao final da apresentação, pontuando que a tinta utilizada no corpo dos alunos atores era um recurso muito caro e que por falta de verba pública de incentivo à arte, tudo saia do bolso dele. Aquilo a que Wilson Chagas se referia, era um produto específico, uma espécie de pasta d'água encomendada em farmácias de manipulação.

¹ Escola pública em São Luís, Maranhão.

² GAMAR, projeto sociocultural e pedagógico que trabalha com crianças e jovens da comunidade através das linguagens artísticas, promovendo o protagonismo juvenil e a descoberta de talentos artísticos

³ Wilson Chagas é professor, poeta e ator. Formado em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e pós-graduando em Gestão Escolar pela mesma Instituição. Atualmente é gestor de uma escola pública e diretor-coordenador do Grupo de Arte Maria Aragão

Não demorou muito para que meu desejo de entrar no grupo surgisse e na primeira oportunidade de realizar o processo de seleção, entrei. Minha primeira apresentação como integrante do grupo foi um trabalho de recepção artística, algo como se fosse uma chegada. Todo elenco com roupas coloridas e maquiagem cênica também. Meu figurino era um macacão branco de algodão com elastano pintado com várias nuances de azul. Lembram da apresentação que assisti ainda na escola em que os alunos estavam com o corpo pintado? Pois bem, esse macacão era uma substituição da tinta corporal e agora apenas o rosto era pintado. Ali percebi que figurino e maquiagem dialogavam criando uma única imagem.

Trago essas lembranças guardadas na memória, porque foi no Grupo Gamar que tive meu primeiro encontro com a prática artística e que sorte a minha desse achado dentro da escola. Foi no Gamar que conheci a caracterização cênica, foi através do Grupo Gamar que fui pela primeira vez assistir a um espetáculo no edifício teatral e foi como integrante do Gamar que subi ao palco pela primeira vez. Foi lá que pude ser uma velha senhora, uma bonequinha, um cazumbá, colombina e tantas outras personagens que pude viver através da infinidade de possibilidades que a caracterização cênica pode nos proporcionar.

Não poderia em hipótese alguma escrever este trabalho sem trazer os meus primeiros passos com a prática teatral que surgiram dentro da escola. É importante frisar sempre que possível o quão enriquecedor foi o meu contato com o teatro dentro da escola. Minha passagem pelo Gamar não foi tão duradoura, algo em torno de 2 anos apenas, mas, foi o tempo suficiente para o meu despertar e amor pelo teatro e pela caracterização cênica.

Seria no mínimo muito injusto da minha parte ignorar que toda minha bagagem artístico-cultural teve início na escola pública. O intuito não é dizer que tudo é perfeito, que tudo funciona, que tudo é fácil, mas, às vezes possível. É possível que o despertar aconteça. Escolhi trilhar o caminho no mundo das artes através do despertar que tive na infância/adolescência. Uma história puxa a outra, um rastro encontra com outros e as experiências se entrecruzam.

Ao deixar o grupo, segui meu próprio caminho no universo teatral explorando novas parcerias artísticas. No entanto, algo que permaneceu comigo foi o meu interesse constante pela caracterização teatral, especialmente no que diz respeito ao figurino e à maquiagem. Durante essa jornada independente, tive a oportunidade de vivenciar experiências enriquecedoras ao lado de amigos, participando

voluntariamente de apresentações em creches e também no ambiente escolar durante o ensino médio.

Nessas ocasiões, eu assumia a responsabilidade de planejar os figurinos, escolhia os tecidos e contratava uma costureira para confeccioná-los. Quanto à maquiagem, tudo era realizado de forma bastante intuitiva. Vale ressaltar que, naquela época, não dispunha dos recursos e produtos acessíveis que tenho à disposição hoje em dia. Portanto, a improvisação sempre foi uma aliada constante em minha trajetória, moldando minha abordagem criativa e contribuindo para o desenvolvimento do meu olhar crítico em relação à composição de caracterização.

Até agora trilhamos pelas minhas memórias no âmbito das experiências iniciais no teatro. Agora é chegado o momento de entrarmos na trilha que me leva ao entrecruzamento da caracterização teatral e a figura do palhaço, afinal é sobre caracterização de palhaços/as que trataremos neste trabalho. Logo, apresentarei de forma resumida alguns apontamentos que estiveram presentes também no meu trabalho de monografia e que são importantes para que possamos compreender o entrelaçamento de experiências pessoais e a pesquisa em questão.

Em 2016 ingressei no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão. No primeiro período do curso durante a disciplina de Improvisação/Jogo Teatral ministrada pela Professora Ana Teresa Desterro Rabêlo⁴, fomos desafiados a criar e apresentar um exercício cênico. A turma foi dividida em grupos, e escolhemos um membro para dirigir a cena. Elegemos a aluna Júlia Martins como diretora, e ela sugeriu utilizar o texto "A incrível viagem da família Aço" de Lú Gatelli, que narra a história de uma família de palhaços.

Desde o início das preparações, surgiram várias dúvidas em minha mente, como: "Como interpretar um palhaço (a)? Um palhaço(a) interpreta? Como ser palhaço (a)?" Sempre acreditei que ser palhaço(a) não é uma tarefa fácil. Tivemos aproximadamente um mês para preparar o exercício cênico. Começamos pelo estudo do texto, depois marcações de cenas, mas não realizamos nenhuma preparação específica para palhaços, exceto em um dia em que a diretora pediu que trouxéssemos narizes para o ensaio, realizando alguns experimentos para encontrar andares e gestos característicos.

⁴ Docente do Departamento de Artes Cênicas/CCH-UFMA.

Minha responsabilidade incluía a concepção da maquiagem e auxílio na escolha dos figurinos. Realizei pesquisas sobre maquiagem de palhaço para fazer a concepção das mesmas e comprei produtos de maquiagem artística. Alicia Moraes, na época integrante do Coletivo Circo Tá na Rua⁵, providenciou alguns figurinos emprestados de colegas palhaços, enquanto eu utilizei peças do meu guarda-roupa e também emprestadas do artista e meu companheiro Gilson César (palhaço Manga Rosa).

Assim, a concepção do figurino foi baseada nas peças disponíveis, com cada ator e atriz experimentando e adaptando ao seu personagem. Antes da apresentação, realizamos um ensaio geral com os figurinos, e na ocasião, testei a maquiagem no elenco. Cada membro registrou sua maquiagem para agilizar a preparação no dia da apresentação, já que eu seria a responsável por maquiar todo o elenco.

No dia da apresentação, nos preparamos, maquiei todo o elenco incluindo eu mesma, apresentamos e tiramos alguns risos da plateia. Ressalto que nenhum de nós até aquele momento não havíamos utilizado um nariz vermelho em cena. Com isso outras indagações permearam minha mente: Seria então suficiente para desempenhar o papel de palhaço (a) apenas utilizar uma maquiagem expressiva, utilizar um nariz vermelho e vestir uma roupa chamativa? Quais seriam as lacunas ou potencialidades que poderiam surgir nessa interação entre a imagem do palhaço e a caracterização atribuída a essa figura? Essas incertezas permaneceram como questionamentos que eu mesma me fazia tanto como artista quanto como pessoa responsável pela caracterização.

Como esta história se trata de um encontro de rastros e um entrecruzamento de experiências, convém acrescentar que paralelo à minha primeira experiência como palhaço em cena, iniciava também minhas pesquisas como maquiadora artística, no que se refere a técnicas e utilização de produtos, acontece o meu encontro com outros artistas palhaços da cidade de São Luís e meu olhar passa ser voltado para a construção da caracterização desses artistas.

⁵ Criado em 2013, o coletivo Circo Tá Na Rua mostra a arte circense aos ludovicenses de maneira acessível, pois como o próprio nome já diz, ele “tá na rua” e é gratuito a todos os espectadores.

Ainda no ano de 2016 acompanhei de perto o evento Virá da Palhaçada⁶, evento anual, acessível a todas as pessoas e sempre disponibilizado de maneira gratuita. O evento é realizado para celebrar o Dia do Palhaço (10 de dezembro) por meio de apresentações, oficinas e experiências em ruas, praças e feiras de São Luís-MA. Naquele momento fui levada a observar a multiplicidade de artistas palhaços que atuam aqui na cidade. Minhas observações sempre me levavam às diversidades de cores e modelagem dos figurinos e a singularidade de cada maquiagem. Foi o momento em que naquela amostragem de artistas pude perceber que as maquiagens não se repetiam. A caracterização como um todo, não se repetia. Mas o ofício de maquiadora me fez dar um zoom à maquiagem e uma possível constatação do uso da maquiagem como uma espécie de marca registrada.

Em 2021 tive a oportunidade de estar envolvida em um projeto realizado pela Pés de Fulô Núcleo do Teatro de Bonecos com o apoio da SECMA através da Lei Aldir Blanc. Eu, juntamente com a atriz, bonequeira e palhaça Sandra Cordeiro, escrevemos o projeto 14º Virá da palhaçada: encontro de palhaços maranhenses. Como parte da programação do evento idealizamos o Web documentário “Palhaços: vida e riso”. O Web documentário foi dividido em 3 episódios que apresentavam cerca de 18 histórias da trajetória da vida artística dos palhaços e palhaças que sempre estiveram envolvidos no evento Virá da Palhaçada.

Realizamos entrevistas previamente agendadas e gravadas guiadas por um roteiro. Ressalto que a essa altura já me encontrava no processo de pesquisa e armazenamento de informações para a escrita da minha monografia, portanto meu olhar já estava atento às informações que se referiam à caracterização dos palhaços e palhaças. Dentre as perguntas existentes no questionário que guiou o roteiro de entrevistas existiam perguntas referentes a caracterização dos artistas e foi ali que pude ver a multiplicidade de possibilidades para se chegar a caracterização de um palhaço ou palhaça.

A partir da experiência com a produção desse documentário compreendi que ali existe apenas uma pequena amostragem de como se caracteriza a palhaçaria ludovicense no que se refere à composição do figurino e maquiagem. Tive a

⁶ Virá da Palhaçada é um evento anual de rua, aberto a todos os públicos e sempre oferecido de forma gratuita. Treze anos de história. De 2007 a 2020 palhaços e palhaças maranhenses comemoraram o Dia do Palhaço (10 de dezembro) com apresentações, oficinas e vivências em ruas, praças e feiras de São Luís-MA.

oportunidade de conhecer múltiplas formas de estilos, técnicas e utilização de materiais diversificados.

Após esses primeiros contatos com a pesquisa sobre palhaçaria em específico a caracterização foi inevitável não sentir o desejo de continuar desbravando essa área de estudo. Logo após a defesa da monografia me vi na missão de escrever um anteprojeto para realizar minha inscrição e concorrer a uma vaga no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão - PPGAC/UFMA. Meu desejo de pesquisa se manteve dentro do campo da caracterização na linha de pesquisa poéticas da cena

Compreendendo que nossa jornada acadêmica é construída a partir de uma ideia de progressão, de subida de degraus, de amplitude, de novos rumos, novos questionamentos e novos conhecimentos, senti a necessidade de continuar no âmbito da pesquisa sobre caracterização de palhaços só que agora dando um enfoque na maquiagem. Trata-se de um sentimento de esmiuçar algo na tentativa de compreendê-lo melhor. Com o anteprojeto em mãos pude ter uma noção de que a minha pesquisa em um programa de mestrado poderia ganhar novos contornos, novas trilhas para percorrer.

Ressalto que a motivação para dar continuidade nesta pesquisa foram sobretudo alguns questionamentos que perduraram pós contato com a pesquisa acadêmica inicial, apontamentos e sugestões realizados pela banca examinadora e o desejo de continuar desbravando o universo da pesquisa acadêmica no âmbito da caracterização cênica.

Fui aprovada no programa de mestrado e logo nas primeiras disciplinas da grade curricular identifiquei alguns pontos do projeto de pesquisa a serem reavaliados. Sobre tudo no que diz respeito aos sujeitos da pesquisa. O que antes se tratava de uma amostragem ampla, agora foi necessário repensar a quantidade de sujeitos que estariam na pesquisa. Logo, durante o primeiro ano cursando as disciplinas do programa pude ir organizando o material bibliográfico e reorganizando as rotas da viagem.

Durante esse percurso tive a oportunidade de participar de eventos e ministrar oficina dentro da minha área de pesquisa. Em julho de 2023 fui convidada pelo Sesc⁷-MA para apresentar minha pesquisa de mestrado no âmbito do Projeto Derresol

⁷ Sesc é a sigla para Serviço Social do Comércio.

Cultural.⁸ Foi um momento em que pude explanar como cheguei a este desejo de pesquisa e o que pretendia realizar.

No início de novembro tive a oportunidade de viajar para Recife juntamente com os artistas Gilson César⁹ e Sandra Cordeiro¹⁰, para o 1º Festival Tíuma Circense.¹¹ Na ocasião fui como assistente e caracterizadora do espetáculo “Conversa Bufo”¹² e “Um dia de Clown”¹³. O festival foi também uma possibilidade de acompanhar a programação assistindo espetáculos e cenas curtas de palhaçaria.

Ao retornar para São Luís já tínhamos compromisso com o Sesc-MA para ministrarmos uma oficina no âmbito do Projeto Sesc Circo 2023¹⁴. A oficina tinha como principal objetivo preparar um grupo de pessoas para participarem do cortejo circense que faz parte da programação do evento. Eu gostaria de acrescentar o quanto foi importante para mim ministrar a oficina, uma vez que a minha participação foi pensada para contribuir com a parte da caracterização, em especial a maquiagem. Foi o momento em que pude constatar que a minha participação anteriormente no projeto Deressol apresentando minha pesquisa de mestrado, me rendeu frutos de reconhecimento do meu trabalho enquanto maquiadora e pesquisadora.

A oficina foi organizada de modo a proporcionar aos participantes a vivência prática do processo inicial da construção da figura do palhaço que resultaria em uma participação performativa no cortejo. A carga horária da oficina foi de 10 horas e organizamos o conteúdo programático com base nas habilidades de cada um de nós. Gilson César ficou responsável pela parte de exercícios de técnicas de mímica;

⁸ O projeto Deressol Cultural tem o objetivo de desenvolver ações on-line que possibilitem o acesso à cultura e o fomento da produção cultural do Maranhão.

⁹ Gilson César N. de Oliveira, ator-mímico e palhaço. Graduado em Licenciatura em Teatro-UFMA

¹⁰ Sandra Maria B. Cordeiro, atriz, bonequeira e palhaça. Possui licenciatura em Educação Artística-Habilitação em Artes Cênicas -UFMA; Pós-graduação em Filosofia / Área de Concentração - Estética - UFMA; Mestrado em Artes Cênicas – UNB.

¹¹ Em sua primeira edição, o festival chega com expectativa de movimentar mais de 2 mil pessoas em atividades que transbordam os muros do Sesc, ocupando também escolas, praças e feiras públicas. A iniciativa é mais uma frente do trabalho do Sesc em São Lourenço com a arte circense, o qual mantém a Escola Sesc de Circo Social, que oferece formação artística à crianças de baixa-renda.

¹² Espetáculo que utiliza a linguagem da bufonaria criado em parceria com o ator-mímico e palhaço Gilson César. Teve sua estreia no GODOVIRÁ-Festival de Cenas Curtas em 2020 no formato remoto.

¹³ “Um dia de Clown” é um espetáculo concebido pelo ator-mímico e palhaço Gilson César que utiliza a linguagem da mímica, pantomima e do circo para ilustrar cenas cotidianas de forma lúdica, como acordar, escovar os dentes, tomar café, ir para o trabalho etc. Possui em sua encenação a versatilidade, podendo ser apresentado nos mais variados espaços: rua, praças, salas, auditório ou edifício teatral.

¹⁴ O projeto Sesc Circo nasceu com o objetivo de proporcionar momentos de muitas gargalhadas para o público e conhecimento para os profissionais dessa grande arte que é o circo, uma prática com um alto valor sociocultural, que traz consigo valores morais e educacionais. Levando alegria e diversão por onde passa, desde 2013 o Sesc no Maranhão tem incentivado os processos de criação e o fortalecimento da arte do riso no estado por meio de uma programação diversa e gratuita.

Sandra Cordeiro ficou responsável por jogos cômicos de improvisação e eu fiquei responsável pelo processo de construção da maquiagem. A ordem de aplicação das atividades foi essa descrita acima, o que de certa forma contribuiu para que o processo alcançasse os objetivos propostos.

Propus que os participantes da oficina observassem todo o percurso pelo qual passaram, pontuando características do personagem por eles criado e então fizessem um primeiro rascunho da maquiagem. Nesse processo expliquei sobre algumas técnicas utilizadas a fim de obter maior durabilidade da maquiagem e alguns produtos acessíveis. Após a realização do rascunho da maquiagem foi o momento em que os participantes iniciaram o processo de automaquiagem reproduzindo a proposta do rascunho em seus rostos.

O processo dessa oficina me fez refletir sobre a importância da organização de um processo de criação, onde o corpo inicialmente passa por uma familiarização com a comicidade objetivando encontrar um personagem que surge a partir de experiências pessoais até chegar na construção da caracterização externa.

Esta pesquisa se trata de uma continuação de uma viagem que iniciei ainda no curso de graduação em Teatro na Universidade Federal do Maranhão. Me refiro à pesquisa utilizando o termo “viagem”, pois, compreendo a trajetória acadêmica como tal. Durante uma viagem geralmente vamos colecionando memórias, escolhemos o que levar na bagagem, registramos e compartilhamos momentos. E é assim que também fazemos com uma pesquisa. Escolhemos o objeto de estudo, definimos as rotas com base nas dúvidas, trilhamos o caminho e no fim a pesquisa foi compartilhada.

A primeira trilha que percorri foi na produção da minha monografia intitulada “Da cara limpa ao nariz vermelho: um estudo sobre a caracterização dos palhaços maranhenses Biruta, Fulustreca e Manga Rosa no espetáculo Circo pinico sem Tampa”. Agora, a trilha que estou percorrendo está pautada no âmbito da maquiagem cênica, em específico maquiagem de palhaços e palhaças e para ser mais específica ainda, a subjetividade no processo de construção da maquiagem dessas figuras.

Esta pesquisa justifica-se pelo fato de existirem poucas pesquisas locais na área de caracterização cênica, sobretudo maquiagem e quando se trata de caracterização de palhaços (as), são quase inexistentes. Ao longo do tempo em que convivo/pesquisei artistas palhaços(as), percebi que muitas vezes essas figuras são inferiorizadas, portanto vejo esta pesquisa como uma forma de valorização do trabalho

desses artistas, uma vez que a pesquisa almeja mostrar que existe uma trajetória, uma trilha percorrida no processo de construção da caracterização, em especial, a maquiagem. Portanto, esta pesquisa pode se tornar uma pesquisa norteadora para novos artistas interessados na palhaçaria, estudantes, pesquisadores e entusiastas da maquiagem cênica.

Após a defesa da monografia meu olhar passou a ficar mais atento a alguns detalhes no processo de caracterização de alguns artistas que eu já conhecia e que estiveram presentes na minha pesquisa anterior e de outros artistas locais.

Durante e após percorrer as trilhas no âmbito da pesquisa sobre caracterização de palhaços (as), alguns questionamentos ficaram: por que determinado artista maquia o seu rosto daquela forma? O que justifica as expressões faciais que o artista consegue alcançar com o uso da maquiagem? Como aspectos subjetivos podem ser externados na maquiagem do (a) palhaço (a)? De que forma a caracterização interfere no jogo cênico do (a) palhaço (a)? Como a maquiagem pode ser utilizada para fins cômicos? Pode a maquiagem ser um elemento performativo no roteiro do artista?

Logo, a partir desses questionamentos a pesquisa tem como objetivo geral constatar aspectos subjetivos como disparador em processos de concepção da maquiagem cênica de palhaços (as). Como objetivos específicos a pesquisa pretende mapear técnicas e materiais utilizados por palhaços (as) no processo de concepção da maquiagem cênica, verificar estratégias utilizadas no processo de construção da caracterização cênica/maquiagem, descrever elementos da caracterização cênica que compõem a figura dos palhaços(as), constatar a maquiagem como elemento performático no roteiro cênico de palhaços (as).

Grande parte da pesquisa bibliográfica foi realizada no segundo semestre de 2023. No entanto, a análise da literatura existente e a revisão do referencial teórico estão em andamento e estão sendo ajustadas conforme as demandas identificadas durante o desenvolvimento da pesquisa. Abaixo, apresenta-se o quadro 1 contendo as áreas de conhecimento associadas e os principais autores que estão sendo consultados.

Quadro 1 - Teórico de referências.

PALAVRAS-CHAVE	AUTORES
Caracterização	Guinsburg, J; Netto, J. Teixeira Coelho e Cardoso, Reni Chaves. Constantin Stanislavski; Patrice Pavis
Maquiagem cênica	José Roberto Santos Sampaio. Mônica Ferreira Magalhães Patrice Pavis Nayara Homem
Palhaço (a); Multiplicidade	Lilian Cristina Abreu Castro; Mário Fernando Bolognesi; Alice Viveiros de Castro; Andreia Aparecida Pantano; Tristan Rémy;
Subjetividade	Flávia Gonçalves da Silva; May Guimarães Ferreira; Maria Lúcia de Almeida Melo
Performance; Performativo;	Diana Taylor; Richard Schechner; Paul Zumthor; J.Glusberg

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Este trabalho adotou uma abordagem fenomenológica, buscando compreender a essência das experiências individuais de cada artista relacionadas ao fenômeno em questão que é compreender a subjetividade como disparador nos processos de construção da caracterização, em especial, a maquiagem. A escolha por esta metodologia se justifica pela necessidade de capturar a riqueza e profundidade das vivências dos artistas participantes, o que de certa forma permitiu uma análise mais detalhada do modo que esses artistas percebem, interpretam e atribuem algum tipo de significado ao fenômeno em questão.

Esta pesquisa foi realizada com três artistas locais os quais percebi uma aproximação com a proposta da pesquisa, ou seja, artistas palhaços (as) que possuem processos de construção de caracterização distintos. Tive como pretensão abordar alguns aspectos da maquiagem cênica de palhaços (as) com base no trabalho dos (as) palhaços(as):

Figura 1 - Palhaça Fulustreca - Sandra Cordeiro.



Fonte: Foto de Ayrton Valle (2019).

A escolha por esta artista se dá pelo fato de ela ter passado por dois processos distintos de construção da caracterização. Inicialmente era o palhaço Fantasia e posteriormente assumiu o lugar da mulher palhaça tornando-se Fulustreca. Logo, pretendo abordar aspectos sobre a construção da caracterização, em específico, a maquiagem, a partir de uma perspectiva de gênero, observando como esse momento de mudança influenciou as formas, traços e cores utilizadas pela artista em cena.

Figura 2 - Palhaço Manga Rosa - Gilson César.



Fonte: Foto de Lauro Vasconcelos (2018).

A escolha por este artista justifica-se pelo fato de ele, no início de sua carreira artística na arte da palhaçaria, utilizar-se da maquiagem como um recurso cênico risível e como uma forma de chamar a atenção do público, uma vez que o artista realizava suas apresentações em locais públicos no Centro de São Luís-MA. Nesse sentido, o objetivo foi verificar a maquiagem como elemento performático como parte integrante do roteiro cênico do artista e não apenas como algo que fora realizado nos bastidores.

Figura 3 - Palhaça Palita - Michele Cabral.



Fonte: Foto de divulgação de atração teatral (2019)

Desde quando conheci o trabalho desta artista percebi uma certa delicadeza nos traços da maquiagem que, no entanto, não deixavam de aparecer em cena, mesmo à longa distância, denotando uma certa destreza e uso técnicas apropriadas para maquiagem cênica. Recentemente em uma conversa informal com a artista, fui informada pela mesma de que a maquiagem da Palita havia sido desenhada por um maquiador artístico. Neste sentido, pretendo abordar aspectos sobre esse processo de criação, buscando compreender esse diálogo entre os dois artistas.

Os resultados da pesquisa serão apresentados de maneira qualitativa e descritiva, dando destaque para a essência e fala dos artistas participantes. Esta pesquisa também foi guiada a partir das minhas experiências artísticas e profissionais que permeiam a figura do palhaço (a).

O principal instrumento de coleta de dados desta pesquisa foram entrevistas semiestruturadas com os artistas, visto que o objetivo foi constatar a subjetividade no processo de construção da maquiagem. Foi realizada também a organização de um banco de imagens para análise e observação. Utilizei também como instrumento de análise o *Web* documentário *Palhaços: Vida e Riso*.¹⁵

¹⁵ Web Documentário produzido em 2021 como parte da programação da 14º Virá da Palhaçad@. Projeto aprovado no edital da Lei Aldir Blanc Nº 07/2021 – UGCAC/SECMA – conexão fomento a projetos.

O primeiro capítulo aqui apresentado, aborda alguns aspectos históricos acerca da caracterização de palhaços, passando também por breves apontamentos acerca da maquiagem teatral no ocidente. Os principais autores utilizados para dialogar sobre a figura do palhaço foram: Bolognesi (2003); Castro (2005); Homem (2018); Pantano (2007); Thebas (2005). No âmbito da maquiagem teatral dialoguei com Sampaio (2015); Magalhães (2010). Os conceitos sobre caracterização estão pautados sobre os estudos de Stanislavski (2017); Pavis (2011); Pavis (2007); Sobre o conceito de rizoma utilizei os estudos de Castro (2019).

No segundo capítulo, discuto a subjetividade envolvida no processo de maquiagem e a performance do artista. Trato a maquiagem não apenas como recurso estético ou técnico, mas como um espaço de elaboração íntima, atravessado por memórias, afetos e escolhas pessoais na construção da figura cômica. Entendo a maquiagem como uma máscara que, ao mesmo tempo, esconde e revela, permitindo que cada artista deixe sua marca dentro de convenções coletivas.

No terceiro capítulo, apresento os três artistas palhaços (as) escolhidos como estudo de caso: Palhaça Palita, Palhaça Fulustreca e Palhaço Manga Rosa. A partir de entrevistas e análises de suas caracterizações, procuro mostrar como cada um constrói sua figura cômica a partir da maquiagem, revelando escolhas pessoais, referências culturais e modos singulares de relação com o público.

CAPÍTULO 1 - Apanhado histórico da caracterização de palhaços: multiplicidades e singularidades.

Como nasce um palhaço? Um palhaço nasce? Um palhaço se constrói? Um palhaço se revela? Um palhaço revela algo ou alguém? São muitas indagações acerca desta figura arquetípica e emblemática. Poderíamos elencar várias respostas e suposições, afinal, a figura do palhaço pode estar diretamente ligada a uma ideia de personalidade e singularidade.

Alice Viveiros de Castro pontua em seu livro “O Elogio da Bobagem” que se pode encontrar registros históricos acerca deste arquétipo há muito tempo. Desde as antigas civilizações têm-se a presença de uma figura destinada a provocar o riso, seja através de rituais, cerimônias, festas ou até mesmo pelo simples ato de provocar o riso nas pessoas em seu entorno. Muitas vezes encontramos denominações para estas figuras como sendo ancestrais dos palhaços que conhecemos hoje.

Torna-se então muito difícil precisar quando e onde surgiu o primeiro palhaço, visto que, esses provocadores do riso durante esse percurso histórico possuíam várias formas e nomenclaturas diferentes.

Tendo em vista essa multiplicidade de formas, imprecisão de origens, histórias carregadas de controvérsias e desgastadas pelo tempo, o que nos resta é observar como este arquétipo se apresentou ao longo do tempo e como se reverberou em nossa sociedade.

Segundo a pesquisadora Alice Viveiros de Castro

O palhaço não é um personagem exclusivo do circo. Foi no picadeiro que ele atingiu a plenitude e finalmente assumiu o papel de protagonista. Mas, o nome “palhaço” surgiu muito antes do chamado circo moderno. Aliás, seria melhor dizer “os nomes”. Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. *Clown*, grotesco, truão, bobbo, excêntrico, tony, augusto, jogral, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar. (Castro, 2005, p.11)

Tendo em vista uma certa imprecisão de origens acerca da figura do palhaço, é interessante observar que a partir do momento em que não é possível definir um modelo, um protótipo, isso dá margens para que essa figura seja construída de diferentes formas ao longo do tempo, a partir do contexto em que se encontra. Quando pensamos na caracterização, ao olhar para este panorama de muitas possibilidades,

é possível observar que a imprecisão consequentemente gera a multiplicidade desses artistas.

Logo, abordaremos mais adiante o conceito de rizoma aplicado nos estudos da constituição da figura do palhaço, tendo como objetivo aproximar esse conceito do processo de construção da caracterização.

O que me interessa neste estudo é caracterização, em especial a maquiagem e o figurino, mas por quê? Bom, o primeiro registro que tenho guardado na memória do meu encontro com a figura do palhaço está desgastado, mas não o suficiente para que eu esqueça aquele momento. O ano era 1993, meu aniversário de 02 anos. Ao final da festa avistei a porta do banheiro entreaberta, e , ao entrar, me deparei com uma pessoa lavando o rosto na pia. Ali constatei que o palhaço que animava minha festa naquela noite, era alguém da minha família, uma tia próxima. Essa reminiscência me acompanha até hoje.

-Cadê a minha mãe? Essa foi a pergunta que meu primo, um pouco mais velho do que eu, fez a noite inteira enquanto a mãe dele, a minha tia, animava a minha festa caracterizada de palhaço. Sobre este fato, ela me relatou recentemente em uma conversa informal, mas com o olhar e ouvidos atentos de uma pesquisadora, eu ouvia aos risos ela rememorando aquele dia.

Sobre o momento em que eu a vi com a cabeça abaixada na pia do banheiro removendo a maquiagem, ela lembra muito bem que levei sutilmente meu dedo indicador de encontro com o batom vermelho em seu rosto que se desmanchava com água e sabão. *-Cadê o palhaço?*

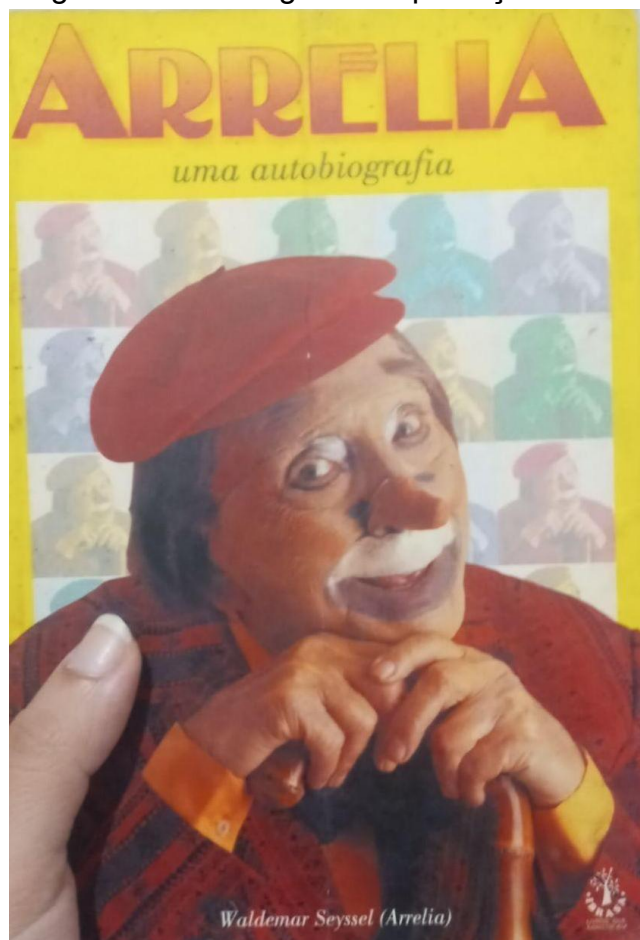
Acredito que agora meu caro leitor/a, você deve estar se perguntando os motivos pelos quais fiz este introito ou talvez já saiba. O que me instiga desde quando dei início às minhas pesquisas nesta área é que percebo que muitas vezes o processo de construção da figura do palhaço pode passar inicialmente pela construção da caracterização. Certa vez tive acesso à uma conversa de uma pessoa que tinha interesse em iniciar atuar como palhaça. A primeira coisa que ela informou foi: *- Já estou pensando em como vai ser a roupa e a maquiagem da minha palhaça.* Óbvio que tal fato não quer dizer que todas as pessoas do mundo que desejaram ser um palhaço/a pensaram inicialmente na caracterização, no entanto, este fato me chamou a atenção para pensar que planejar a caracterização antes mesmo de ser um palhaço/a, pode ser um indício de que a figura do palhaço pode surgir a partir da caracterização. Para Stanislavski

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-o da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-a de sua própria experiência da vida ou da de seus amigos, de quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances ou de algum simples incidente, tanto faz. (Stanislavski, 2017, p.22)

Em 2009 eu passeava pelos *stands* de livreiros na Feira do Livro na Praça Maria Aragão em São Luís - Maranhão e me deparei com um *stand* onde havia livros em promoção. Se tratava de um *stand* de livros usados e prontamente iniciei meu processo de garimpagem.

No meio daquele acervo um livro me chamou atenção (Figura 5), era uma autobiografia do palhaço Arrelia fui levada a pegar aquele livro em minhas mãos talvez por sua capa amarela chamativa, não recordo muito bem, no entanto, lembro perfeitamente de ter ficado assustada com o preço do livro e prontamente folheei as páginas para ver se havia alguma irregularidade, folhas rasgadas, rabiscos etc.

Figura 4 - Autobiografia do palhaço Arrelia.



Fonte: Arquivo pessoal (2024).

Para minha surpresa o livro estava intacto. Apenas com as folhas amareladas pelo tempo. Comprei. Paguei apenas o valor de R\$2,00 naquele livro. Naquela época não conhecia o palhaço Arrelia, mas já admirava a arte da palhaçaria. Comecei a ler o livro dentro do ônibus mesmo no caminho de volta para casa e ele se tornou a partir daquele dia meu companheiro inseparável das viagens de ônibus diárias.

Com o passar do tempo, página a página fui conhecendo a história do palhaço Arrelia e a cada página me deparava com uma história valiosa. Vez ou outra me questionava o porquê daquele livro valioso em história e memórias estaria à venda por um valor tão baixo. Poderia levantar várias hipóteses para tal fato, sobretudo a própria desvalorização da figura do palhaço, mas, vou me ater a algo que me chamou atenção no segundo capítulo.

Arrelia ou melhor Waldemar Seyssel nos conta como foi o início de sua carreira na arte da palhaçaria e para minha surpresa o título do capítulo é “Eu não queria ser palhaço”.

Meu pai queria que eu o substituísse no papel de palhaço. Ele era o famoso palhaço Pinga-pulha, aplaudido por onde o circo passasse. Eu não queria ser palhaço, eu queria ir para Hollywood, nos Estados Unidos, fazer filmes. [...] e uma noite ele e meus dois irmãos mais velhos me pegaram quando o espetáculo já estava começando, e me levaram para o camarim dos artistas. Me vestiram e me pintaram de palhaço: calça larga, sapatos que pareciam mais umas lanchas, uma bengala de meia tonelada, uma fita amarrada no topete do cabelo, um nariz abatatado, e jogaram-me no picadeiro (Arrelia, 1997, p.27).

Partindo do relato acima percebo que o processo de construção da caracterização se apresenta como elemento inicial bastante expressivo que constitui a base do processo de construção/criação/nascimento de um palhaço(a). Nas palavras de Arrelia percebo um processo de construção de fora para dentro. Ele não se vestiu de palhaço, vestiram-no. Ele não se pintou de palhaço, pintaram-no e jogaram-no ao picadeiro e ali nasceu Arrelia.

A palavra “palhaço” é originária da Itália, mais precisamente do vocábulo “*Pagliaccio*” que por sua vez vem de “Paglia” que significa palha. Explica-se esta origem por conta das roupas que os comicos usavam que eram preenchidas de palha para que tivessem proporções maiores, ficassem mais engraçadas e bem como protegê-los das quedas. Roberto Ruiz pontua acerca da nomenclatura palhaço

[...] vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões um tecido grosso e listrado e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o das constantes quedas. (Ruiz, 1987, p.85)

Ao analisar a etimologia da palavra "palhaço", evidencia-se a influência expressiva da caracterização, especialmente do figurino, na atribuição desse termo específico. Essa perspectiva revela que possivelmente a escolha do nome "palhaço" surge diretamente da caracterização adotada, indo além de simplesmente designar um artista circense. Essas informações, embora possam inicialmente parecer triviais, ganham relevância quando contextualizadas no universo simbólico da caracterização do palhaço.

Elas ilustram como cada elemento do figurino não apenas contribui para a estética, mas também desempenha um papel fundamental na construção da identidade do palhaço.

Quando imaginamos a figura de um palhaço ou palhaça o que nos vem à mente em primeiro plano? O que se destaca dentro do campo das simbologias para dar significado ou representar essa figura?

Em Guinsburg temos que “os acessórios constituem, por vários motivos, um sistema autônomo de signos[...] podem significar o lugar, o momento, uma circunstância qualquer que se reporta às personagens[...] (2012, p.110-111).

Imaginemos a seguinte situação: alguém chega e lhe mostra algumas ilustrações tais como um nariz vermelho, um sapato de grandes proporções, roupas coloridas, chapéus, gravatas, maquiagem extravagante etc., acompanhada da seguinte pergunta: - O que isto significa para você? Possivelmente a primeira resposta que daremos é “Isto é, ou melhor, isto representa um palhaço”. Tal suposição está intrinsecamente ligada ao fato de que ao longo do tempo a figura do palhaço foi se moldando e sendo estruturada a partir de elementos carregados de simbologias.

Vejamos por exemplo o que nos diz o pesquisador Mário Fernando Bolognesi a respeito da caracterização do palhaço do tipo “Branco” a seguir observemos a Figura 6.

[...] tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em forma de cone. A roupa traz muito brilho. (Bolognesi, 2003, p.72)

É importante observar que para além da descrição de comportamento, o autor ressalta a caracterização externa desses artistas como uma espécie de marca registrada.

Figura 5 - Palhaço do tipo Branco.



Fonte: Retirado do site famousclowns.org (2024).

Acredito que ao nos depararmos com essas características identificamos que ali se trata de um tipo de palhaço existente em determinado tempo e espaço. Poderíamos então ressaltar a caracterização externa como elemento visual que influi diretamente no trabalho cênico do palhaço/a. Sobre este aspecto *Stanislávski* pontua que “a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação”. (Stanislavski, 2017, p.60)

Vemos descrições também no palhaço do tipo Augusto (Figura 7). Bolognesi aponta que “o Augusto é um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado” (Bolognesi, 2003, p.74).

Figura 6 - Palhaço do tipo Augusto.



Fonte: Retirado do site clownantics.com (2024).

Logo, percebemos que a partir de uma construção imagética de tipos, a caracterização pode assumir o papel de identificação deles. Dado os apontamentos do autor, poderíamos facilmente identificar os dois tipos de palhaços apenas observando a composição da caracterização.

Ao pensarmos sobre a multiplicidade de artistas que se dedicam à arte da palhaçaria é quase impossível não pensar em uma ideia de singularidade, afinal, dificilmente veremos um artista igual ao outro. Sobre este aspecto podemos abordar conceitos de subjetividade, identidade, singularidade e podemos pensar no conceito de rizoma, conceito que tive acesso recentemente através do livro da autora Lili Castro intitulado “Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo”. Castro aponta que

O palhaço pode ser estudado a partir do modelo rizomático, já que sua origem não possui uma centralidade robusta e imutável, pelo contrário: a cada vez que o arquétipo é recuperado, surgem novas mutações e possibilidades, gerando uma infinidade de múltiplos singulares. Há uma aliança entre os diversos tipos de palhaços existentes, eles comungam de algo, mas não são a mesma coisa. Nenhum palhaço é igual a outro! (Castro, 2019, p.22)

O conceito de rizoma, popularizado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, refere-se a uma estrutura não hierárquica, não linear e sem centro definido. Em vez de seguir uma estrutura tradicional de raízes e galhos, o rizoma é caracterizado por conexões horizontais que podem se ramificar em várias direções, formando uma rede complexa e interconectada.

Ao aplicarmos o conceito de rizoma à caracterização de palhaços, podemos explorar a ideia de multiplicidade de maneiras de entender e representar essas figuras. Em vez de limitar a definição de palhaço a um conjunto restrito de características ou estereótipos, o rizoma sugere a possibilidade de múltiplas interpretações e abordagens. A pesquisadora Lili Castro pontua

De fato, o palhaço é um tipo recursivo e reconhecível, mas esta relação é paradoxal: embora ele seja um personagem que se repete em localidades, culturas e temporalidades diversas, a cada apropriação ocorrem mutações. Não podemos determinar um modelo original e único, um “palhaço padrão” a partir do qual todos os outros foram gerados. Não se trata de uma genealogia, mas sim de uma multiplicidade. Não há uma unidade central geradora, mas apropriações e reapropriações diversas.[...] por isso, como complemento ao entendimento do palhaço como um personagem de linhagem arquetípica, proponho sua apreensão através de um pensamento rizomático. (Castro, 1978, p.20)

Os palhaços(as) em sua essência, podem ser vistos como uma multiplicidade de expressões artísticas e características. Cada palhaço pode se ramificar em diferentes direções, incorporado diversos elementos. Essa abordagem rizomático nos permite pensar que a figura do palhaço não é fixa ou limitada, mas sim fluida e adaptável a uma variedade de contextos e estilos de atuação.

Assim como o rizoma permite a coexistência de múltiplos pontos de vista, a caracterização de palhaços pode ser enriquecida pela diversidade de abordagens. Palhaços(as) podem ser vistos como artistas que exploram uma gama ampla de moços, técnicas e estilos, que podem desafiar qualquer tentativa de categorização específica. Castro (2019, p.21) pontua que “segundo Deleuze e Guattari, o modelo arborescente não pode alcançar a multiplicidade, já que necessita de uma forte unidade principal”, ou seja, quando pensamos na figura do palhaço dificilmente poderíamos apontar onde, quando e como surgiu a primeira figura que gerou outras.

Um rizoma não começa, nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para

sacudir e desenraizar o verbo ser. (Deleuze;Guattari, 1995:37 in Castro, 2019, p.21)

Logo, a ideia principal é que o rizoma não segue uma linha cronológica ou lógica tradicional. Ele não tem um início ou fim definidos, diferentemente de uma árvore com raízes, tronco e galhos distintos. O rizoma é caracterizado pela sua natureza de "estar sempre no meio", uma rede de conexões sem hierarquia fixa. Enquanto a árvore é associada à ideia de filiação, o rizoma é caracterizado como aliança. Quando pensamos em filiação temos uma ideia de linha genealógica, uma continuidade linear de geração para geração. A aliança, por outro lado, sugere conexões mais horizontais, colaborações e relações não lineares.

O uso da conjunção "e" sugere uma abertura para a multiplicidade e a diversidade, desafiando as ideias convencionais de identidade e continuidade, características facilmente perceptíveis na figura do palhaço(a).

Para adentrar no âmbito das pesquisas sobre caracterização de palhaços(as), em especial a maquiagem, foi necessário compreender alguns aspectos históricos acerca da maquiagem teatral e sobre a utilização das máscaras no teatro.

1.1 Apontamentos históricos da maquiagem teatral no ocidente e aproximações com a figura do palhaço.

Entendo a maquiagem como o conceito visual muito a partir do que PAVIS aponta:

[...] a maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator, no palco [...] A maquiagem não é, no entanto, uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório. [...] é melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme tênue. (Pavis, 1947,p.170)

Quando reflito sobre a importância e singularidade da maquiagem no contexto da caracterização do (a) palhaço (a), recordo de uma ocasião durante os preparativos para uma apresentação do espetáculo "Circo Pinico sem Tampa", onde ouvi Sandra

Cordeiro¹⁶ expressar: *"Ainda não estou me sentindo Fulustreca, falta a maquiagem!"*. Esse comentário destaca como, no exato instante em que o ator ou atriz aplica a maquiagem em seu rosto, ocorre uma espécie de entrega do corpo ao personagem. Esse gesto anula, modifica ou combina traços da identidade visual do artista, dando origem a novos elementos que realçam e identificam os diferentes personagens em cena.

Magalhães (2011, p. 48 e 49) afirma que a maquiagem cênica "é um texto plástico significativo, em que leva para o corpo/rosto um enunciado, o qual é carregado de um significado e se torna ainda mais legível no decorrer da atuação".

A autora também nos aponta a maquiagem cênica como um elemento semiótico e afirma que

As "finas membranas" que se ajustam sobre a pele, móveis e efemeramente coloridas, podem provocar nos observadores atração ou repulsa, sensualidade ou susto, choque ou cumplicidade. Manipulados pelo sensível, em primeiro lugar, e, em seguida, pelo inteligível, os enunciatários das mensagens produzidas pela maquiagem completam o ciclo da comunicação por meio do qual se reafirma o caráter de linguagem da maquiagem. (Magalhães, 2011, p. 48)

Algo que sempre me chamou atenção na caracterização de palhaços é a maquiagem. O fato de ter minha atenção voltada para esse detalhe no meio de toda a indumentária do palhaço, é que a maquiagem deles não sofre grandes alterações, é sempre realizada da mesma forma, mantendo os traços sobretudo na boca e olhos. Ou seja, a maquiagem faz parte da identidade visual do palhaço, gerando uma espécie de marca registrada, um acionador de singularidades.

A maquiagem de caracterização esteve presente em diversos contextos e estéticas no âmbito das artes cênicas ao longo da história. A partir de bibliografias estudadas foi possível perceber que a maquiagem teve grande papel de destaque e protagonismo.

No ocidente temos como apontamentos os cortejos em louvor a Dioniso, onde os participantes utilizavam no rosto argila branca ou farinha. Temos então um primeiro indício do uso de uma espécie de maquiagem. Com o passar do tempo a utilização

¹⁶ Sandra Maria B. Cordeiro, atriz, bonequeira e palhaça. Possui licenciatura em Educação Artística-Habilitação em Artes Cênicas -UFMA; Pós-graduação em Filosofia / Área de Concentração - Estética - UFMA; Mestrado em Artes Cênicas – UNB.

deste artifício foi sendo substituída pelo uso de máscaras, conforme aponta o professor e pesquisador José Roberto Sampaio

Nos cortejos em louvor ao deus pagão Dioniso, os participantes usavam a borra do vinho no rosto ou passavam farinha ou argila branca, como um ato simbólico de semelhança ao deus. Esta “maquiagem” desaparece com a construção dos grandes teatros, cujas exigências dramáticas, acústicas e visuais se impõem a partir de uma nova forma de comunicação entre o palco e a plateia, surgindo, portanto, a máscara que permite essa nova interação. (Sampaio, 2016, p.22)

As máscaras (Figura 8) utilizadas eram carregadas nos traços, formas e cores e buscavam conter o máximo de informações e características das personagens. A utilização das máscaras expressivas contendo essas informações e características de forma acentuada era uma maneira de chamar a atenção do público, sobretudo para que pudessem ser vistas à longa distância.

Figura 7 - Máscaras gregas.



Fonte: Imagem retirada do site Toda Matéria (2024).

Não é difícil perceber que essas características perduraram até os dias de hoje quando pensamos em maquiagem cênica. Os efeitos tridimensionais que encontramos nas máscaras, podemos encontrar também na maquiagem, sendo alcançados pela combinação da valorização dos traços e efeitos de luz e sombra.

Atualmente, tanto máscaras quanto maquiagem são utilizadas nas artes da cena. São elementos que possuem uma variedade de possibilidades de utilização cênica variando de acordo com o contexto ao qual estão inseridas.

As máscaras gregas, sobretudo na comédia, eram carregadas de elementos grotescos, diferenciando-as das máscaras da tragédia. Sampaio pontua que

A máscara no teatro grego pode ser considerada o primórdio da maquiagem teatral. Seja por ter sido carregada de funções e pela possibilidade de modificar o rosto do ator em cena, seja pelo fato de ter constituído um elemento facilitador para identificação do público com os personagens. (Sampaio, 2016, p. 27)

Havendo a possibilidade de as máscaras gregas serem os primórdios da maquiagem teatral, é possível supor que os elementos grotescos das máscaras da comédia grega influenciaram diretamente ou mantiveram-se presentes na maquiagem teatral reverberando na maquiagem de palhaços(as) sobretudo os do tipo Augusto.

No Augusto, tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza sobremaneira a boca, o nariz e os olhos. Essa figura, que está presente na atualidade do circo brasileiro, é fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições. O toque diferencial residia justamente nos ingredientes individuais e subjetivos que o artista adicionou à relativa rigidez dos tipos e máscaras cômicos. Portanto, características psicológicas associaram-se à fixidez do tipo, abrindo caminho para a diferenciação e individualização dos palhaços. Essas são características básicas dos palhaços que conquistaram lugar no circo a partir das últimas décadas do século XIX e que se mantém até a atualidade. (Bolognesi, 2003, p.78)

Entendendo o grotesco como uma categoria estética com características onde “ocorre a destruição da ordem natural, através do estranho, do irreal ou antinatural” (Silva, 2010, p. 97), é possível constatar o grotesco muito próximo do cômico. Logo, poderíamos chegar em uma relação entre máscaras da comédia grega, maquiagem teatral, estética grotesca e por que não palhaço? Silva pontua

Às vezes o grotesco se assemelha à sátira, porém a sua relação com o fantástico, com o insólito, com o absurdo, com o surpreendente ou antinatural e com o horror, irão aproximá-lo mais do feio, do monstruoso, do que exatamente do cômico. Por isso mesmo, Souriau sublinha que o grotesco, como categoria estética, se situa na intersecção de outras esferas: com a do cômico, do fantástico, do bizarro e do pitoresco (1999,p.811). Enquanto o cômico vem desvalorizar não o real, mas a aparência de realidade, o grotesco desvaloriza o real a partir de um universo irreal, fantástico e estranho. A trama grotesca produz efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um “estranhamento” do mundo, uma sensação de absurdo ou

inexplicável. Suas modalidades estão vinculadas, também à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às partes baixas do corpo, e, por derivação, a toda manifestação paródica que produza tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (o *bathos* retórico), quanto à identidade de uma forma. O grotesco assinala um compromisso do riso com tudo aquilo que normalmente se classifica como cruel, vulgar ou grosseiro. (Silva, 2010, p.97)

Tomando como base os apontamentos do autor acima podemos perceber que a figura do palhaço na maioria das vezes possui uma estética grotesca com a finalidade de chegar a comicidade. Teríamos então o que *Souriau* pontua como o grotesco relacionado com o fantástico, bizarro e o cômico. É possível identificar essas características em palhaços(as) a partir do que temos de material histórico bibliográfico.

Podemos citar como exemplo os bufões. O pesquisador Cláudio Thebas aponta que

Em todas as culturas, em todas as sociedades, em todas as partes do mundo, sempre existiram bufões. Ao contrário do palhaço atual, que só é palhaço quando está “em cena”, os bufões eram bufões o tempo todo, ou seja, eram bufões na vida, e não só na arte. Bêbados, mendigos, aleijados, anões, corcundas, loucos — esses eram os bufões. E justamente por serem julgados “anormais”, eram motivo de humilhação, riso, chacota, zombaria. Eram ridículos. Risíveis. (Thebas, 2005, p.22)

Para além de desempenhar o papel de provocador do riso, o bufão era uma figura grotesca que despertava fascínio, instigando a reflexão sobre as imperfeições individuais. Frequentemente eram rotulados como tolos, mas, na verdade, simulavam a tolice com a intenção de arrancar risos das pessoas.

Segundo o pesquisador Joaquim Elias o bufão é “alguém cuja ocupação primordial é a de fazer rir e divertir, seja de maneira explícita ou enviesada” (Elias, 2018, p.22). Ainda sobre o bufão, Bolognesi pontua que “em suma, os bufões da nobreza tinham um cargo estabelecido na corte e seu pagamento participava da contabilidade oficial da casa. Para o desempenho dessa função, o bufão deveria apresentar deformações físicas e/ou patologias mentais.” (Bolognesi, in Braga e Tonezzi, 2017, p. 111)

No âmbito da caracterização externa dos bufões têm-se informações de que se apresentavam como se fossem os reis, e faziam uma espécie de paródia. (Figura 9)

Seu chapéu lembrava uma coroa disforme, de cabeça para baixo. O verde e o amarelo (e às vezes o vermelho) de suas roupas em nada lembravam o poder de um verdadeiro imperador. Ao contrário, eram cores pouquíssimas estimadas. Era verde, por exemplo, o chapéu dos condenados e o gorro que se obrigava os devedores falidos a usar. Era de amarelo que o carrasco pintava a cara dos condenados por crimes de lesa-majestade, isto é, por atos que ferissem os interesses do rei [...] parodiando o cetro real, alguns bobos da corte seguravam um bastão de madeira com uma cabeça de bobo esculpida e conversavam com ela, fazendo as pessoas gargalharem [...] para algumas famílias, embora a vida de bobo fosse humilhante, era preferível à miséria que passavam nos campos. Alguns pais chegavam a mutilar os filhos, com a esperança de que eles fossem contratados para trabalhar nos castelos, uma vez que a maioria dos bufões tinha deficiências físicas ou mentais. Mas não bastava ser deformado: os bufões legítimos tinham espírito rebelde, anárquicos, eram revoltados. (Thebas, 2005, p.29)

Percebemos então nas características apontadas sobre os bufões uma aproximação com as características estéticas do grotesco, como a escatologia, os excessos e sobretudo as manifestações paródicas.

Figura 8 - O Bufão.



Fonte: Foto retirada do site Guia do Curioso (2024).

Fica evidente também como o uso da caracterização constitui parte importante do processo de composição da figura do bufão, sobretudo no que se refere à utilização

de cores específicas e acessórios como é o caso do chapéu que faz menção a uma coroa de cabeça para baixo, evidenciando também uma ideia de contraste.

Retomando ao histórico da maquiagem no ocidente convém abordar alguns aspectos acerca da máscara na farsa *atellana*. A farsa *atellana* era uma forma de comédia popular romana que utilizava máscaras para representar personagens estereotipados e tinham características exageradas e eram usadas para criar identidades visuais expressivas.

A máscara desta farsa era confeccionada de acordo com o tema da peça na qual seria utilizada, no intuito de criar uma relação com os textos improvisados pelos atores que inventaram a intriga previamente para depois a levar à cena, na qual cada um cumpria o seu papel. O personagem era construído a partir do aspecto externo da máscara (Sampaio, 2016, p.35).

Poderíamos identificar uma aproximação entre e as máscaras da farsa e a maquiagem de palhaços(as) no que diz respeito à necessidade de comunicação com o público, sobretudo àqueles de longa distância, exagero nas formas, ampliação das expressões faciais, ênfase nos olhos, nariz e boca.

Convém acrescentar que aqui não estamos afirmando que todos os tipos de palhaços (as) existentes se utilizam desses artifícios em suas composições. Castro pontua que

A performance dos palhaços não se restringe à mímica farsesca, podendo abranger estilos e recursos diversos [...] a caracterização nem sempre é “grotesca, torpe e ridícula”, existem palhaços que trabalham em vestimentas elegantes e de cores sóbrias[...] (Castro, 2019, p. 23).

Quando pensamos nas contribuições da farsa *atellana* para composição de maquiagem, o pesquisador Sampaio nos informa que

[...] a farsa *atellana* deixou indícios que os atores mímicos, por exemplo, possivelmente podem ter utilizado como fonte de inspiração as expressões das máscaras para a criação dos seus tipos, com a ajuda da maquiagem, na ampliação dos gestos e traços do rosto, como, o ator mímico francês Marcel Marceau (1923-2007)[...] o rosto pintado de branco e os olhos sobranceiros e boca delineados de preto ampliam as suas expressões[...] (Sampaio, 2016, p.35)

Em resumo, tanto as máscaras da farsa *atellana*, quanto a caracterização de palhaços, em específico, a maquiagem, foram e ainda são elementos que possibilitam

que os artistas se comuniquem visualmente com o público a fim de explorar possibilidades cênicas.

A farsa *atellana* influenciou posteriormente a *Commedia Dell'arte*, o que vai de certa forma reverberar na composição da caracterização dos *clowns* ingleses, como veremos mais adiante.

A pesquisadora Alice Viveiros de Castro define que

Clown é uma palavra inglesa derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa *colono*. *Clown* é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. De início, o sentido era apenas o de roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos, e *clown* passa a identificar um roceiro estúpido e bronco. (Castro, 2005, p. 51).

No século XVI, por volta de 1550, a comédia ganhou vida nos espetáculos de moralidades e mistérios através da interação entre o Diabo e o Vice. Nessa época, surgiu um terceiro personagem cômico conhecido como "*clown*", retratando um camponês inocente, supersticioso e medroso. Inicialmente inserido na trama para criar um contraste divertido entre o Diabo e o Vice, ao longo do tempo o *clown* passou por um desenvolvimento significativo que o tornou um personagem notavelmente engraçado.

O pesquisador Mário Fernando Bolognesi destaca que o *clown* se tornou uma personagem de grande importância e

[...] passou a ser "obrigatório" em todas as peças inglesas. Suas principais características eram "a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação". O triunfo nos palcos proporcionou a emigração para o teatro das feiras ambulantes. Esse *clown* aproximava-se do bufão quanto à forma de inserção nas cenas, mas distanciava-se deste pois já trazia uma maquiagem carregada nos estereótipos. Em solo inglês, a pantomima viria a contribuir definitivamente para a definição do clown. (Bolognesi, 2003, p.63)

É importante observar como a ideia de rizoma faz sentido neste contexto quando verificamos apontamentos históricos acerca da composição da figura do palhaço (a) ao longo do tempo. Não se trata de uma reprodução do que já existia, mas sim de uma criação de novas possibilidades a partir do que já estava posto. Evidencia-se isso na fala do pesquisador ao pontuar a aproximação do *clown* com o bufão. E ao se referir ao distanciamento de ambos temos como apontamento a diferenciação da caracterização.

Convém acrescentar apontamentos sobre a pantomima inglesa

A pantomima inglesa se desenvolveu a partir da *commedia dell'arte*. As personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominavam a mímica, acrescida de música e dança. [...] A tradição italiana encontrou-se com a dos clowns ingleses, provocando uma aproximação de tipos. Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense. Isso se deu a partir da caracterização externa (indumentária e maquiagem, principalmente) e do estilo de interpretação dos atores. (Bolognesi, 2013, p.64)

A principal referência do *clown* moderno é Joseph Grimaldi (Figura 10). Grimaldi começou sua carreira artística como dançarino e acrobata em apresentações de variedades. Obteve grande destaque como *clown* devido à sua habilidade única de mesclar habilidades

acrobáticas, comédia e improvisação. Seu personagem mais famoso foi "Joey" e tornou-se sinônimo de *clown* na Inglaterra.

Figura 9 - Joseph Grimaldi



Fonte: Retirado do site <https://publicdomainreview.org> (2024).

Grimaldi também foi pioneiro no uso de maquiagem facial branca e colorida. A caracterização de Joseph Grimaldi é descrita em Bolognesi, 2003, p. 64 da seguinte forma

Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiaguda do Arlequim (Cuppone, 1999, p.48). Contudo, os traços característicos de Pierrô não sobreviveram em Grimaldi. A sua indumentária, por exemplo, era excêntrica o suficiente para distanciar-se da leveza e candura da personagem da *commedia dell'arte* (Jando, 1982, p.62)

A partir do apontamento do autor, fica evidente que Grimaldi, além de ser um pioneiro na introdução de técnicas de comédia física e habilidades circenses, também desempenhou um papel inovador no desenvolvimento da maquiagem facial utilizada por palhaços. Ele não apenas foi um dos primeiros a adotar a maquiagem branca e colorida, mas também revolucionou a caracterização ao fundir a máscara branca e suave de Pierrô com a intensidade avermelhada e pontiaguda de Arlequim, estabelecendo uma nova estética de caracterização.

Percebemos que ao longo do tempo, a caracterização de palhaços pode ter sido uma forma de expressão muito dinâmica das mudanças sociais e culturais. Como pontuado anteriormente, essas figuras eram muitas vezes retratadas como personagens grotescos. No século XIX, com o advento do circo moderno, os palhaços passaram a adotar uma estética mais colorida. Podemos perceber que essa mudança refletiu uma abordagem mais alinhada com o entretenimento circense.

Quando pensamos no panorama brasileiro, os palhaços têm uma rica história que remonta às tradições circenses e teatrais do país. O circo, como forma de entretenimento, teve sua introdução no Brasil no século XIX e, ao longo do tempo, contribuiu para o desenvolvimento do estilo único de palhaços brasileiros. A pesquisadora Andreia Aparecida Pantano pontua que

Essa aproximação do circo com o teatro marcou as representações dos palhaços. Com as encenações de melodramas, o palhaço tornou-se o protagonista desse tipo de espetáculo, atuando das mais diversas maneiras, ora como palhaço, ora como tipo cômico. Essa aproximação do circo com o teatro diferenciou o circo brasileiro dos circos europeus, pois a arte circense em nosso país, ao destacar o palhaço, mostrou-se genuína e singular. (Pantano, 2007, p.26).

A autora pontua sobre como o circo tradicional era uma das principais formas de entretenimento itinerante no Brasil. As companhias circenses apresentavam uma variedade de números, incluindo palhaços, malabaristas, acrobatas e outros artistas. E cabe ressaltar que o palhaço era a figura de destaque.

A princípio o espetáculo era, em sua maioria, todo do palhaço. Podemos dizer que, em algumas companhias, ainda hoje é assim. O sucesso do circo dependia do palhaço e, por isso, cada detalhe de sua personagem era escolhido a dedo. Sua roupa toda enfeitada, seus sapatos e sua maquiagem e, sobretudo, o seu nome artístico eram cuidadosamente construídos, pois todos esses fatores, além, é claro, da sua boa performance, garantiam a presença do circo nas cidades. (Pantano, 2007, p.27).

Tendo em vista essa importância que a figura do palhaço possuía para o sucesso almejado pelas companhias circenses, poderíamos supor que os detalhes da caracterização cuidadosamente escolhidos eram parte crucial dentro desse processo de construção e identificação desses artistas.

Sendo o Brasil um país vasto e diversificado, é possível que as diferentes regiões passaram a desenvolver suas próprias tradições circenses e estilos de palhaços, resultando em multiplicidades de estéticas influenciadas pelo contexto social e cultural do país. “O Clown, aquele de cara branca e com gestos delicados, não existe mais em nossos circos. Podemos dizer que o palhaço brasileiro mesclou algumas características deste palhaço e criou sua própria personagem.” (Pantano, 2007, p. 29)

A comicidade no Brasil, no entanto, não se limita ao universo circense. Diversas festas e manifestações populares apresentam figuras mascaradas e pintadas que dialogam diretamente com a tradição do palhaço. Um exemplo é o Mateus, personagem presente no Cavalo-Marinho¹⁷, marcado pela irreverência e pela sátira.

¹⁷ O Cavalo-Marinho é uma manifestação popular onde os participantes são chamados de brincantes e alguns deles chamam a própria manifestação de brinquedo. Muitos pesquisadores consideram uma das mais importantes manifestações artísticas, pois reúne teatro, dança e poesia, e porque não dizer as artes plásticas na construção de suas máscaras. O folguedo se caracteriza pela variedade de movimentos, loas, toadas, coreografias e improvisos. Tem em sua formação mais de 76 personagens chamadas também de figuras divididas entre humanos, fantásticos e animais representadas, em média, em 63 atos. Este folguedo é em sua origem um Reisado que foi se modificando e acrescentando elementos ao longo dos anos tem como influência, segundo alguns autores, principalmente do Bumba-Meu-Boi ainda sendo chamado em algumas regiões por este mesmo nome. O Cavalo- Marinho localiza-se na Zona da Mata de Pernambuco, uma das primeiras regiões a serem exploradas pelos colonizadores, a atividade açucareira exerce total influência sobre a brincadeira e sua estrutura, sendo seus participantes na grande maioria de trabalhadores rurais com suas descendências negras e indígenas.

Sua comicidade nasce tanto da gestualidade quanto da caracterização exagerada, que o torna uma figura imediatamente reconhecível dentro da manifestação.

No livro “Palhaços do nosso povo” das autoras Maria Lulu e Monique Franco, o Mateus, juntamente com outras figuras cômicas, são descritos da seguinte forma:

Os palhaços pintam o rosto todo de preto com carvão moído ou fuligem de panela. Essa pintura deixa claro que os personagens representam os negros daquela região. Alguns afirmam a hipótese de que eles representam negros da época pós escravidão, quando tiveram que aprender a negociar com os senhores para receber seu “ganha pão”. Curiosamente, as queimadas feitas anteriormente ao corte da cana para a retirada das folhas secas, sujam os trabalhadores de fuligem preta dando o efeito muito parecido com a maquiagem de carvão na cara de Mateus, Bastião e Catirina. (Lulu; Franco, 2009, p. 55)

Essa descrição nos mostra como a maquiagem no Cavalo-Marinho vai além do aspecto estético e se liga diretamente a questões sociais, históricas e raciais. O riso popular brasileiro também nasce dessas memórias e marcas do cotidiano. Quando o rosto do Mateus é coberto de fuligem transforma-se em máscara e desloca o olhar, produzindo uma comicidade que ao mesmo tempo diverte e inquieta.

Figura 10 - Papangu.



Foto: Foto de Douglas Souza (2025)

Esse mesmo processo pode ser percebido em outras figuras cômicas do nosso povo como Papangu, Cazumba, Palhaços da Cavallhada e Clóvis, que também fazem uso de pinturas, máscaras e adereços para construir sua presença cênica.

Os Papangus (figura 10) se caracterizam pelo uso de máscaras artesanais e roupas coloridas, muitas vezes improvisadas, que cobrem o rosto e transformam completamente a identidade do indivíduo. Essa máscara cria um efeito de estranhamento, permitindo liberdade de ação e exagero nas atitudes, e faz com que o humor se manifeste tanto na aparência quanto nas interações com o público.

Figura 11 - Clóvis.



Fonte: Foto retirada do site MultiRio (2015)

Outra figura cômica popular é o Clóvis (Figura 11), também conhecido como Bate-Bola, tradicional do Carnaval de rua do Rio de Janeiro. Com origens que remontam ao período colonial português e influências da Folia de Reis, o nome “Clóvis” vem da palavra inglesa *clown*, que significa palhaço. Esses foliões se destacam pelo uso de fantasias coloridas e criativas, máscaras que transformam completamente o rosto, e bolas amarradas a bastões, que batem ritmicamente no chão durante os desfiles. A caracterização exagerada cria um efeito de estranhamento, transformando corpo e rosto em elementos cômicos que ao mesmo tempo divertem e inquietam.

Por fim, podemos destacar o Cazumbá (Figura 12), personagem tradicional do Bumba-Meu-Boi no Maranhão.

Figura 12 - Cazumbá.



Fonte: Foto de Aurea Costa (2023)

Assim como o Mateus e o Papangu, o Cazumba se caracteriza pelo uso de máscaras e indumentárias coloridas que criam uma presença cênica imediatamente reconhecível e carregada de comicidade. Lulu e Franco (2019, p. 72-73) pontuam que:

O Cazumba é um personagem mascarado. Irônico e zombeteiro que se manifesta principalmente nos “Autos de Bois” da região da baixada maranhense e principalmente de Pindaré. É figura indefinida que transita entre o mundo da magia e da brincadeira causando estranhamento, inquietude e graça por onde passa. Sua aparência é uma mistura de animal, gente e seres extraordinários [...] A máscara lhe confere o principal diferencial e propriedades específicas de sua figura, mas o restante de sua indumentária é bem importante. Um Cazumba caracteriza-se com o uso de uma farda ou bata com desenhos ou frases atrás. O cofo no quadril é também marcante, pois acentua a sua estranheza gerando uma postura deformada que lhe é típica, proporcionando-lhe ainda mais um perfil cômico. O corpo é feito de folha de carnaúba é uma espécie de palha seca que serve para dar ao Cazumba um requebrado diferente. Cada brincante tem sua própria poética e sua própria forma de confeccionar as máscaras e acessórios. Entre eles há geralmente os badalos de boi que marcam o ritmo nas danças. As máscaras podem ser feitas de tecido ou outros materiais disponíveis sempre com enfeites variados.

Percebemos então que a combinação da máscara, da indumentária e do cofo constrói uma figura cômica e dinâmica, cuja presença marca por onde passa. A liberdade de cada brincante em confeccionar suas próprias máscaras e acessórios nos mostra a criatividade individual dentro de uma tradição coletiva.

Assim como o palhaço, cujo figurino, sapatos e maquiagem são cuidadosamente escolhidos para transmitir personalidade, o Cazumba utiliza da gestualidade e da criatividade individual. Em ambos os casos, a comicidade surge da construção visual e performática, sendo que cada brincante ou artista tem liberdade para acrescentar elementos próprios à sua interpretação, respeitando ao mesmo tempo as tradições coletivas de sua manifestação. Logo, o Cazumba exemplifica como as tradições brasileiras criam personagens que dialogam com a história, a cultura local e o imaginário popular, destacando a diversidade estética das figuras cômicas do país.

CAPÍTULO 2 – Caracterização e subjetividade na construção do palhaço(a).

Durante minha jornada no âmbito das pesquisas acerca da caracterização de palhaços e palhaças, sempre tive minha atenção voltada ao fato de que dificilmente a caracterização desses artistas é igual uma as outras. Em meu trabalho de monografia adentrei um pouco neste assunto quando me referia aos artistas que pesquisei na ocasião

Algo que sempre me chamou atenção na caracterização de palhaços é a maquiagem. O fato de ter minha atenção voltada para esse detalhe no meio de toda a indumentária do palhaço, é que a maquiagem deles não sofre grandes alterações, é sempre realizada da mesma forma, mantendo os mesmos traços sobretudo na boca e olhos. Ou seja, a maquiagem faz parte da identidade visual do palhaço. Os três palhaços analisados nesta pesquisa se dedicaram em uma boa parte do tempo para escolherem uma maneira de se maquiar, um tipo, uma espécie de “marca registrada” e foi possível perceber a partir das imagens e relatos no segundo capítulo que se trata de um processo muito demorado.(Figueredo, 2022, p.69)

Partindo dessa ideia de “marca registrada” senti a necessidade de compreender ou melhor, tentar ao máximo me aproximar de uma possível resposta para esse elemento individual.

A palavra “marca” tem origem etimológica no germânico “*marka*”, que significa “sinal”. Esse conceito também está relacionado ao uso de ferro quente para marcar gado na Idade Média. Os proprietários de animais utilizavam símbolos específicos para identificar a origem e a propriedade do gado, criando assim a noção de marca como conhecemos hoje.

Quando pensamos na ideia de marca registrada no contexto da caracterização cênica, convém pontuar etimologicamente “caractere”. Logo, chegamos também na palavra caractere. A palavra “caractere” tem origem no latim “*character*”, que por sua vez deriva do grego “*kharaktēr*”. Essa palavra grega significa “marca gravada” e também se refere a um símbolo ou impressão na alma. Originalmente, “*kharaktēr*” era usado para descrever um “instrumento para marcar”, derivado da raiz “*kharassein*”, que significa “gravar”. O significado de “*kharaktēr*” foi ampliado na época helenística para se referir a uma qualidade definidora, característica individual. Portanto, a palavra “caractere” carrega consigo a ideia de marcação, símbolo e características distintas.

A palavra “caracterizar” tem origem no francês “*caractériser*”. Essa palavra significa “marcar com um sinal” e também se refere a fazer uma descrição precisa das características ou qualidades de algo ou alguém.

E é aqui que chegamos no ponto da distinção na figura do (a) palhaço (a): a caracterização cênica. Se pontuamos anteriormente que caracterizar, desde sua origem etimológica, relaciona-se com a ideia de apontar características individuais, chegamos na pergunta fundamental que reverbera desde a gestação deste estudo: como a subjetividade é externada nos processos de construção da caracterização, em especial a maquiagem de palhaços (as) ?

Compreendendo a subjetividade como algo próprio do sujeito (Ferreira, 2000, p.21), ao explorar essa questão, convém considerar a ampla gama de influências que moldam o processo de criação da maquiagem de palhaços (as). Cada palhaço ou palhaça traz consigo uma história pessoal, um conjunto de experiências e uma visão de mundo que se refletem em sua estética cênica. A subjetividade, portanto, faz parte desde os primeiros passos da criação artística.

Quando retomo aos apontamentos que fiz no primeiro capítulo deste trabalho, sobretudo quando me refiro a uma ideia de identificação imagética da figura do palhaço (a), reitero que de fato a caracterização tem protagonismo quando nos referimos a uma hipótese de reconhecer determinada figura pelos elementos que a caracterizam.

Reforço que a caracterização (aqui entendida como a articulação entre figurino e maquiagem) ganha protagonismo ao tornar visualmente reconhecível uma persona cômica. E dentro dessa caracterização, a maquiagem assume papel central como elemento visual que molda expressões, intensifica gestos e revela sutilezas emocionais.

Imaginemos um artista com roupas casuais que sobe ao palco de um teatro por exemplo e ali conta histórias, piadas, entretém e arranca alguns risos do público. Descrevendo tais características, supostamente identificaríamos que ali se trata de um humorista, um comediante ou um show de Comédia *Stand Up*¹⁸.

Agora imaginemos outra situação: um artista, com roupas coloridas, sapatos extravagantes, maquiagem expressiva e nariz vermelho, sobe neste mesmo palco, conta as mesmas histórias, piadas e o público também ri. Perguntemos então à

¹⁸ Comédia stand-Up, comédia que geralmente é entregue por um artista solo falando diretamente com o público de alguma forma espontânea.

alguém da plateia: -Do que se trata este espetáculo? Supostamente a resposta seria que o espetáculo se tratava de um palhaço contando piadas.

Estas suposições aqui levantadas poderiam ser transformadas em material de coleta de dados, mas, no momento, o que nos interessa neste ponto é refletir sobre a relevância da caracterização, em específico a maquiagem, como elemento visual que compõe a performance da figura do palhaço (a), pois o que diferencia essas experiências visuais não é apenas o conteúdo cômico da cena, mas a imagem construída.

Historicamente o palhaço está ligado ao riso, ao ato de provocar o riso. Sua presença desde os primórdios, é notada em momentos de celebrações, festas, rituais com o objetivo de aliviar tensões, causar espanto e por conseguinte, o riso.

Alice Viveiro de Castro nos diz que

O riso surge nos momentos mais dramáticos, como uma válvula de escape nas tensões do grupo. Os antigos perceberam isso e o riso sempre fez parte de rituais sagrados. Assim, em diferentes culturas encontramos figuras de mascarados que dão gritos e dançam danças exageradas, provocando espanto, medo e, por isso mesmo, o riso. (Castro, 2005, p.18)

Partindo do apontamento da autora é possível verificar que alinhado ao ato de provocar o riso através da expressividade corporal e danças, a caracterização também está presente. Ao ler o livro "Entradas Clownescas" de Tristan Rémy, não pude deixar de trazer para este trabalho o que o autor pontua acerca do *clown* e a relação com a caracterização.

Os clowns com "figurinos cheios de fitas que faziam em torno de sua jubilante pessoa papel de plumas e de penas em representações de pássaros, e de pele em representações de gatos e coelhos" (a descrição de Baudelaire) tinham feito pesquisas de indumentária que, segundo eles acreditavam, enriqueciam suas qualidades pessoais. [...] é certo que o figurino é o cenário do clown. Mas a sua riqueza, sua fantasia ou o seu ridículo não podem ofuscar o ator. (Rémy, 2016, p. 19-20)

É importante observar que essa ideia de pesquisa de indumentárias com o objetivo de enriquecer as qualidades do artista e consequentemente o seu repertório e performance, faz parte como de maneira "natural" do processo de concepção/construção da caracterização de palhaços (as). Pontuar o figurino como cenário do clown dialoga com o que Pavis pontua "o figurino é muitas vezes uma

cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator” (1947, p.165).

Retomando ao ponto de análise dos *clowns* descritos por Baudelaire e explorados por Rémy (2016) consideramos que há questões pertinentes sobre a relação entre o palhaço e seu figurino, tocando em um ponto crucial na palhaçaria: a aproximação entre a forma exterior e a essência interior da performance.

O *clown*, como figura cômica, muitas vezes recorre ao exagero visual para potencializar suas características, e o figurino desempenha um papel fundamental nessa ampliação da *persona*. Contudo, como bem apontado, há uma linha tênue entre o uso do traje como ferramenta expressiva e a possibilidade de que ele, por si só, domine a cena, em detrimento do ator/performer.

Cabe ressaltar que os apontamentos sobre o *clown* descritos neste ponto do trabalho servem para que possamos também compreender essas relações quando observamos a figura do palhaço (a) no Brasil, bem como os sujeitos investigados nesta pesquisa.

Compreendendo esses *clowns* descritos por Remy, adornados com trajes que evocavam a leveza das plumas, a suavidade das peles e a vivacidade dos animais, estavam, de certo modo, utilizando seus corpos como paletas para a criação de metáforas visuais. Ao vestirem-se como pássaros, gatos ou coelhos, os *clowns* ampliavam sua expressividade física, conectando-se ao público de maneira imediata, instintiva e possivelmente cômica.

No que se refere ao uso de trajes com o objetivo de ampliar a expressividade, é possível aproximar essa prática à de palhaços(as) que recorrem a enchimentos para simular partes do corpo avantajadas. Esse recurso é comum, sobretudo, entre artistas que atuam em contextos de rua, como nas portas de lojas, onde enchimentos exagerados e roupas cômicas intensificam o riso por meio do grotesco corporal. Ainda assim, mesmo diante de figurinos chamativos e proporções exageradas, acredito que a maquiagem permanece como elemento central de identificação e expressividade, funcionando como ponto focal do olhar do público. O rosto pintado transforma-se na tela onde o cômico dialoga com o íntimo, revelando presença, história e intenção performativa.

Essa prática consta também na literatura acerca dos trajes utilizados com enchimentos de palha. Aqui, temos essa utilização com objetivo principalmente de

provocar o riso, por exemplo, concentrando esses “enchimentos” na região das nádegas e da barriga.

Partindo do meu olhar enquanto pesquisadora, já presenciei muito dessa prática sendo realizada por palhaços no Centro de São Luís – MA, especificamente na Rua Oswaldo Cruz, popularmente conhecida por Rua Grande. Geralmente acompanhados de música, performam, dançam, rebolam, explorando as possibilidades cômicas permitidas e alcançadas por nádegas enormes (geralmente balões).

Esses apontamentos nos revelam uma consciência da importância do figurino não apenas como ornamento, mas como parte integrante da narrativa cômica e da própria linguagem corporal do palhaço, que, por sua vez, é um artista que trabalha com as sutilezas do ridículo e da espontaneidade.

O figurino, nesse sentido, é uma moldura, um “cenário” que potencializa a presença cômica. E, no caso dos palhaços(as) de rua, essa visualidade atua também como recurso para se destacar no universo saturado da cenografia urbana da cidade, competindo visualmente com fachadas, vitrines e outros elementos do espaço público.

Nesse contexto, a maquiagem assume papel complementar e igualmente estratégico: ao mesmo tempo em que reforça a identidade do artista, ela cria pontos focais no rosto capazes de atrair o olhar do público mesmo em meio ao excesso de estímulos visuais da rua. O que realmente dá vida a essa forma única de expressão, entretanto, é o equilíbrio entre o impacto visual: caracterização e a essência performática.

Compreendendo performance como algo próprio de seu autor, intrinsecamente relacionamos ao subjetivo. “Em sentido mais amplo, subjetividade significa tudo aquilo que é relativo ao sujeito” (Ferreira, 2000, p.21). Aqui chegamos no ponto em que reflito sobre aspectos subjetivos em relação ao processo de concepção/construção da caracterização, especialmente a maquiagem.

2.1 Maquiadora, pesquisadora, assistente de produção audiovisual: um olhar através das câmeras.

Em 2021 atuei como produtora e assistente de direção no *Web* documentário “Palhaç@s: vida e riso¹⁹”, projeto audiovisual que integrou a programação da 14ª edição do evento Virá da Palhaçada²⁰.

A proposta era registrar, em formato de entrevistas, a trajetória artística de 17 artistas: 6 palhaças (Elen Pinheiro Tavares²¹ – Palhaça Beterraba, Joanires Maria dos Santos Sousa²² – Palhaça Peteleca, Maria Itskovich²³ – Palhaça Atrica, Raquel Franco Almeida²⁴ – Palhaça Keke Kerubina, Sandra Maria Barbosa Cordeiro Medeiros²⁵ – Palhaça Fulustreca e Walquiria Solange Almeida²⁶ – Palhaça Chirimilda) e 11 palhaços (André Lúcio Coelho²⁷ – Palhaço Biruta Lélé da Cuca, Carlos Alberto Moraes

¹⁹ Documentário disponível na plataforma YouTube, dividido em três episódios: Episódio 1, Episódio 2 e Episódio 3.

²⁰ Virá da Palhaçada é um encontro que reúne Palhaços e Palhaças maranhenses desde 2007 para difusão, fruição e intercâmbio das linguagens do Circo e Teatro de Rua em comemoração ao Dia do Palhaço (10 de dezembro). O coletivo Movimento de Circo e Teatro de Rua no Maranhão-(MCTR-MA) realizou em 2007 o primeiro “Virá da Palhaçada” em comemoração ao Dia do Palhaço e desde então todos os anos as atividades realizadas impulsionaram o fortalecimento da linguagem do palhaço e tem agregado cada vez mais um número expressivo desses artistas. Circulando nas ruas, praças, feiras, circo, os palhaços e palhaças realizavam suas intervenções atingindo os mais variados públicos.

²¹ Possui 18 anos de experiência trabalhando em animações de eventos e lojas.

²² Atriz e contadora de histórias. Professora. Palhaça há 34 anos atuando em animação de festas infantis.

²³ A palhaça Atrica surgiu a partir de vivências circenses com Gilson Cesar há aproximadamente 14 anos, com espetáculo Brincando de Circo.

²⁴ Atriz e Circense há 25 anos, M.^a em Artes Cênicas. Iniciou suas atividades no Maranhão na Cia Circense, com espetáculos de teatro de rua, teatro de bonecos, circo e teatro popular. Há 12 anos reside em Olinda-Pe coordenando e atuando em espetáculos de teatro de rua e circo; desenvolvendo pesquisas sobre a atuação nos espaços públicos e comicidade de raízes afro-brasileiras, com a participação de mestres da cultura popular. Coordena o projeto de extensão NUTRUA – Núcleo de Estudos em Teatro de Rua/UFPE; é Diretora Artística da Trupe Circuluz-PE e Assessora Técnica em Cultura na Gerência de Formação em Gênero SEC-Mulher/PE.

²⁵ Atriz, bonequeira e palhaça. Pesquisa a dramaturgia do ator, boneco e palhaçaria.

Em 2013 circulou pelo nordeste com o Projeto “Ser Tão Palhaças” – contemplado com o Prêmio ProCultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro.

²⁶ A palhaça Chirimilda nasceu em 1994, mas somente em 2013 após a oficina do João Porto realizada pelo SESC, 2014 oficina com Demian Reis. Depois de um longo tempo de hibernação, decidiu abraçar sua função de brincante. Nesses últimos anos participou da Virá da Palhaçada, Semana da Criança na Biblioteca do Mangue Seco, Casa Sonho de Criança, CaféCuxá em parceria com ateliê Marlene Barros, 2020 Escolinha Guará, 2020 Projeto Aquilombondos Sesc. II Semana de Circo SLZ. 2021 Semana Cultura Sesc MA.

²⁷ Palhaço, ator e diretor teatral. Com 36 anos de experiência busca em sua pesquisa a palhaçada de rua, especialista como domador de animais inanimados, mágica estética, perna de pau de blau blau blau, brinca com malabares claves, bastão chinês é bolinha. Espetáculos A mala do Biruta, Sinal dos tempos. Membro fundador da Huhuhu Circo Teatro.

Portela²⁸ – Palhaço Pirulito, Diogo Willian de Sousa²⁹ – Palhaço Chiclete, Edson Lima Machado Assunção³⁰ – Palhaço Kachulleta, Flávio Adiel Pereira Amorim³¹ – Palhaço Azedinho, Gilson César Nunes de Oliveira³² – Palhaço Jasmim Manga Rosa, Jailson Rodrigues Pereira³³ – Palhaço Foguinho, Maxlow Carvalho Furtado³⁴ – Palhaço Birgulindo, Osvaldo Feliciano Souza Moreira Junior³⁵ – Palhaço Micharia Show,

²⁸ Palhaço Pirulito, iniciou sua trajetória na palhaçaria inspirado por seu amigo Conrado, o Palhaço Pingo, com quem aprendeu os primeiros passos dessa arte. A partir da vivência e da necessidade, descobriu no palhaço uma forma de levar alegria e encantamento para diferentes públicos. Pirulito atua na cidade em aniversários, inaugurações de lojas, colônias de férias e diversas atividades culturais e recreativas, sempre com o objetivo de animar e criar momentos inesquecíveis.

²⁹ Iniciou sua trajetória na palhaçaria aos 12 anos de idade, atuando em circos. Com o fechamento da maioria desses espaços, passou a levar sua arte para as ruas, portas de lojas e festas infantis, áreas em que continua atuando até hoje. Com longa experiência no ofício, consolidou sua presença como palhaço popular, dedicado a divertir e encantar públicos de diferentes idades.

³⁰ Ator, Arte Educador e Palhaço (Kachulleta). Desenvolve atividades artísticas desde 2002, quando participou de um curso de iniciação teatral pelo projeto Capacitação Solidária. Desde então, vem trabalhando com o personagem Palhaço Kachulleta, que já participou de diversos eventos culturais no Maranhão, como: Jogos Escolares Maranhenses – JEMS; Projeto Mais Saúde – SES; SIPAT Cemar; Sesc Circo; Fest Una; Campanhas de Segurança e Meio Ambiente – Vale; O Circo no Trânsito – SMTT; Caravana Mais Esporte e Lazer.

³¹ Iniciou nos anos 2000, aos 14 anos, no Circo Escola, um projeto social da Prefeitura de São Luís. Lá começou como palhaço e, posteriormente, foi aprendendo perna de pau, malabares, acrobacia e equilíbrio. Teve uma pequena passagem pelo Gran Circo Popular do Brasil em 2006.

Sempre vem se aperfeiçoando nas técnicas circenses para apresentações, como também para ministrar aulas como instrutor. Atualmente, trabalha em uma rádio apresentando um programa como palhaço, realiza festas infantis e eventos em geral com seu parceiro de trabalho, o Palhaço Foguinho. Juntos, apresentam o espetáculo O Circo Maluco.

³² Ator- Mímico e Palhaço. Graduado no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão. Iniciou sua carreira artística em 1980 fazendo curso de teatro no Laborarte. Ainda na década de 80 inicia seu trabalho solo com o espetáculo “Fala corpo fala” desenvolvendo técnicas de mímica. A partir da década de 90 foi pesquisar na Itália e França onde residiu por 9 meses. Chega a São Paulo em 2000 para trabalhar no espetáculo “Mãe gentil” de Ivaldo Bertazzo. Em 2006 retorna ao Maranhão sendo um dos fundadores do Movimento de Circo e Teatro de rua no Maranhão (MCTR-MA) realizando com este o evento “Virá da Palhaçada”.

³³ Começou no Circo Escola há 15 anos, desenvolvendo habilidades em malabarismo, acrobacias, palhaçaria, locução e outras linguagens circenses. Atualmente, trabalha ao lado do Palhaço Azedinho com o espetáculo O Circo Maluco e em diversos eventos realizados na cidade.

³⁴ Formação de ator pelo CACEM, Educação artística pela UFMA, também participou de várias oficinas e cursos de palhaço onde encontrou Birgulindo. Durante aproximadamente dez anos participou de animações de festas, campanhas de saúde, apresentações em hospitais, projetos sociais, etc. Também ministrou oficinas de palhaço. Atualmente possui dois números solo.

³⁵ Atua há 22 anos na área, acumulando boas experiências com o público. Suas habilidades incluem atuação como mágico, palhaço, equilibrista, malabarista e pirofagista.

Renato Porto Alves³⁶ – Palhaço Reboião e Ricardo Silva dos Santos³⁷ – Palhaço Tik Tak).

A seleção desses artistas foi realizada pela equipe de produção, em conjunto com a coordenadora do projeto na ocasião, Sandra Cordeiro, priorizando aqueles que, ao longo dos 14 anos de existência do evento, haviam participado de alguma de suas edições. Após a definição da lista, entramos em contato para convidá-los formalmente. O grupo reunia tanto artistas profissionais, com atuação consolidada no cenário da palhaçaria maranhense, quanto amadores, que conciliam o trabalho artístico com outras atividades.

As entrevistas foram realizadas nas residências dos artistas, seguindo um roteiro de perguntas previamente estabelecido. Em seguida, eles eram orientados a iniciar o processo de preparação de seu palhaço(a), etapa que variava em ordem e forma de execução, indo desde a escolha e vestimenta do figurino, a organização dos acessórios, até a realização da maquiagem. Todo o processo foi registrado integralmente em vídeo para posterior edição, permitindo captar não apenas o resultado final, mas também os detalhes, gestos e escolhas individuais que compõem a criação visual de cada artista.

O que desejo pontuar é o quanto foi enriquecedor para mim observar os detalhes dos bastidores de cada artista. Ressalto que a maioria deles, eu já conhecia o trabalho, já os tinha visto em cena. A sensação foi como se eu me adentrasse numa caixinha mágica e descobrisse vários truques. Entre caixas, bolsas, estojos iam surgindo uma infinidade de materiais e muitos deles bastante curiosos.

Dentre os artistas entrevistados, alguns me chamaram mais atenção pelo uso particular de materiais e técnicas. O primeiro deles foi o palhaço Pirulito. Ao se maquiar, o artista opta por utilizar uma pomada para assaduras como base, aplicada

³⁶ O Palhaço Reboião atua na arte da palhaçaria há quase 40 anos, dedicando sua trajetória a levar alegria e encanto a diferentes públicos. Sua formação se deu tanto pelo talento nato quanto pela prática em aniversários, projetos socioculturais e cursos voltados à arte do palhaço.

Ao longo da carreira, participou de projetos em parceria com empresas como Vale, Cemar, Caixa Econômica Federal, Banco do Brasil, Caema e Eletronorte, além de ações junto à Prefeitura de São Luís e à Secretaria de Saúde do Maranhão, abordando educação para o trânsito, limpeza urbana e campanhas de saúde.

Reboião esteve presente em festivais e mostras de teatro, apresentações em escolas, portas de lojas e diversos espaços da cidade, consolidando sua presença na região. Participou de quase todas as edições da Virada Palhaçada, evento de destaque no cenário cultural maranhense.

³⁷ Atua há mais de 11 anos na área artística e circense, interpretando diversos personagens e levando alegria a públicos de todas as classes. Realiza números circenses como performances, dublagem, pirofagia, mágicas cômicas e esquetes.

diretamente com as mãos. O gesto, aparentemente simples, cria uma cobertura uniforme e opaca e também revela uma preferência adquirida ao longo da experiência, possivelmente pela textura cremosa e pela durabilidade.

Figura 13 - Palhaço pirulito se maquiando



Fonte: arquivo pessoal (2024)

Em seguida, Pirulito realiza a selagem dessa base utilizando talco, um recurso tradicional na maquiagem de palhaços, mas executado aqui com um método muito próprio. Ele retira de sua caixa um pedaço relativamente grande de espuma, deposita o talco sobre ela e, com a ajuda de um palito, espalha o produto antes de iniciar uma série de batidas rítmicas no rosto.

Figura 14 - Talco na espuma.



Fonte: arquivo pessoal (2024)

Os detalhes coloridos nas têmporas, olhos e boca são feitos com sombra em pó, o que traz uma sensação de leveza e suavidade aos traços. Essa escolha de material, ao invés de tintas mais densas, cria um efeito mais difuso, deixando as bordas mais suaves e dando um aspecto mais etéreo à maquiagem. Essa opção denota uma tentativa de equilibrar a expressividade cômica com uma estética delicada, alinhando-se com a identidade visual que Pirulito busca transmitir.

Figura 15 - Sombra colorida.



Fonte: arquivo pessoal (2024)

Outro artista que gostaria de mencionar é o palhaço Micharia. Cabe acrescentar que quando vi este artista em cena, fiquei extremamente curiosa para saber qual produto ele utilizava, uma vez que a pigmentação de seus detalhes na cor branca era muito intensa e a maquiagem do mesmo não escorria, não abria, mesmo após as suas apresentações.

No dia da gravação, na casa do artista, descobri o segredo: Micharia utiliza tinta acrílica branca para marcar a área ao redor da boca e as sobrancelhas. O produto, originalmente destinado a usos artísticos não corporais, cria um efeito visual de alta cobertura, destacando o contraste e reforçando a expressividade das áreas pintadas.

Figura 16 - Bastidores Palhaço Micharia.



Fonte: arquivo pessoal (2024)

Ao ser questionado sobre os riscos dessa prática, já que a tinta acrílica não é indicada para uso na pele e seus efeitos adversos são cientificamente conhecidos, Micharia respondeu com naturalidade que estava acostumado e que aprendera essa técnica com antigos palhaços de circo de São Luís. Essa escolha caracteriza muito mais do que uma simples preferência estética: ela é também um gesto de continuidade histórica, um elo com tradições locais e memórias de outros artistas.

A maquiagem de Micharia mostra uma mistura única de resistência, tradição e criatividade. O branco forte nos detalhes do seu rosto não serve só para criar um efeito visual marcante, ele também funciona como uma marca que identifica sua história no circo e revela um estilo próprio. É no risco bem pensado, na técnica que ele herdou e na força visual que consegue alcançar, que se inscreve sua subjetividade como artista.

Ora, mas o que de fato eu quero trazendo esse relato ou estes relatos para este ponto do trabalho? A questão que me move é o fato de compreender as singularidades de cada artista. Como eu poderia dizer para o palhaço Micharia por exemplo, que usar tinta acrílica no rosto é inadequado se o efeito desejado da sua maquiagem é alcançado na cena? Durante muito tempo fiquei reflexiva sobre o certo

ou errado, o que funciona ou o que não funciona e compreendi que cada história é única.

Cada artista ao longo de sua trajetória vai construindo um caminho de possibilidades nos seus processos de concepção e é aí que a subjetividade faz-se presente. Esses dois exemplos mostram que, junto da subjetividade, a formação do artista, seja ela marcada pela vivência na rua, no circo ou no teatro, funciona como um verdadeiro divisor de águas nas decisões sobre materiais e formas de aplicação da maquiagem.

Não se trata apenas de uma escolha técnica, mas de um gesto carregado de memória, identidade e intenção estética. Cada material adotado e cada método de aplicação carregam as marcas de um percurso individual: o que foi aprendido, adaptado ou preservado ao longo da trajetória. Assim, a maquiagem se torna um território onde o passado e o presente se encontram, e onde cada traço pintado traduz tanto a herança de um ofício quanto a afirmação de uma voz artística singular.

Essas observações me fizeram refletir sobre muitas questões, dentre elas o papel da maquiagem na performance desses artistas. Observar palhaços em cena já maquiados atuando é uma coisa, observar palhaços nos bastidores se arrumando, se maquiando é outra coisa!

2.2 Entre linhas, cores, formas e alguns trajetos: a maquiagem como identidade cênica

No primeiro capítulo deste trabalho abordei um pouco sobre o contexto do surgimento da maquiagem teatral no ocidente. Fiz também alguns apontamentos sobre possíveis aproximações com a maquiagem de palhaços. Mas afinal, quando pensamos em um contexto mais amplo e social, por que nos maquiamos?

Historicamente a maquiagem está presente em várias civilizações e períodos com o objetivo de embelezamento e demarcação de classe social. Por exemplo no Antigo Egito a maquiagem desempenhava um papel significativo na sociedade sendo utilizada tanto por homens quanto por mulheres, não apenas por razões estéticas, mas também por motivos religiosos, medicinais e de proteção.

Ao longo da história, a maquiagem passou por diversas transformações, refletindo mudanças culturais, sociais e tecnológicas. Desde as civilizações antigas

até os dias atuais, novas técnicas e produtos foram desenvolvidos, adaptando-se a diferentes épocas, costumes e necessidades.

Hoje, a maquiagem faz parte do dia a dia de muitas pessoas, seja para realçar a beleza, expressar a personalidade ou até mesmo transformar completamente um rosto em cena. Ela está nos pequenos rituais matinais diante do espelho, nos bastidores dos desfiles de moda, nos palcos dos teatros e nas telas do cinema. Mais do que um simples recurso estético, a maquiagem se tornou uma poderosa forma de expressão onde cada traço pode contar uma história, revelar uma identidade ou desafiar padrões.

Percebemos então que para cada momento da nossa vida a maquiagem pode estar presente e quando pensamos em maquiagem cênica temos infinitas possibilidades de utilização. A maquiagem pode complementar narrativas, dialogar com roteiro, com cenário com figurino e pode também assumir o protagonismo da cena, caso esse seja o objetivo do encenador, do diretor ou do próprio performer.

Diante disso gostaria de retomar alguns pensamentos sobre a relação entre maquiagem de palhaços e identidade. Durante a minha trajetória enquanto maquiadora, pesquisadora e observadora de bastidores, sempre que possível, pude constatar alguns fatos. Alguns palhaços e palhaças quando se deparam com o espelho nos passam a impressão de um pintor quando está de frente a uma tela branca.

É um instante de preparação e de ativação da persona cênica, um momento em que o artista passa a manifestar, consciente e fisicamente, sua identidade performativa, ajustando sobretudo expressões e presença para habitar plenamente a personagem. As expressões faciais, os gestos enquanto maquiam sua “tela branca” é como se fosse uma chegada do palhaço ou palhaça. Mais uma vez, retomo o questionamento: qual o papel da maquiagem na performance desses artistas ?

Certa vez, acompanhando os bastidores do espetáculo Circo Penico sem Tampa, no qual eu operava o som, ouvi Sandra Cordeiro, palhaça Fulustreca, dizer: “Ainda não estou me sentindo Fulustreca, falta a maquiagem.” Essa frase, que nunca esqueci, reforça o que defendo: a maquiagem cênica pode ser elemento essencial para a cena, para o artista, para a personagem e para a performance.

A partir dessa frase de Sandra Cordeiro, por exemplo, poderíamos supor que a maquiagem assume um papel de identidade da Fulustreca. Durante sua trajetória artística, Cordeiro dedicou-se intensamente a “encontrar” a maquiagem que

representasse fielmente essa figura, o que indica que a escolha e a elaboração consciente dos elementos visuais como cores, linhas e formas, constituem a materialização da identidade da palhaça.

Mais do que um simples adereço, a maquiagem funciona como um processo ativo e intencional de construção da persona cênica. Ao maquiar-se com seus traços característicos, a artista não apenas reproduz uma aparência, mas ativa uma identidade simbólica que fortalece o sentir-se e o ser Fulustreca no espaço da performance. Assim, a construção da identidade do palhaço ou da palhaça se dá através da seleção e feitura cuidadosa da maquiagem, que promove um aprofundamento expressivo no rosto e, conseqüentemente, no processo de caracterização e presença em cena.

Quando fiz minha inscrição no programa de mestrado, o título provisório do meu projeto de pesquisa era Caracterização cênica e subjetividade: um retrato 3x4 da palhaçaria ludovicense. Na minha concepção como pesquisadora, queria mapear diversos artistas palhaços (as) de São Luís e construir uma espécie de “retratos 3x4” dessa cena, usando essa ideia de fotografia como símbolo de identidade.

A proposta era trazer para o trabalho um panorama visual que expressasse a singularidade e a diversidade da palhaçaria local, tendo a maquiagem como um elemento central nessa construção identitária. Por isso, neste momento do trabalho, trago a reflexão sobre a fotografia 3x4, uma imagem simples, padronizada e reconhecível, para pensar como o rosto funciona socialmente como documento de identidade.

A fotografia 3x4 está presente no crachá de funcionários de empresas, na carteira de habilitação, na biometria facial de cartão de transporte público, enfim, grande parte de nossa identificação na sociedade está no nosso rosto, nosso retrato 3x4, nossa identidade. E o que nos interessa pensar identidade, foto 3x4 e maquiagem de palhaços? Essa metáfora visual dialoga diretamente com a análise de Mário Fernando Bolognesi sobre a relação entre individualidade e tipificação no trabalho do palhaço, revelando como a maquiagem se inscreve nesse jogo de construção identitária:

Nesse jogo entre interioridade e tipificação, a máscara/maquiagem tem papel especial. Ela é ao mesmo tempo, expressão de uma individualidade, que dá os atributos subjetivos do palhaço, e também de um conteúdo reconhecido, no caso, o palhaço como tipo e personagens cômicos, com função específica. Se os traços físicos do rosto devem ser valorizados para realçar as

características psíquicas da personagem, uma vez terminada a maquiagem aqueles traços despertam a personagem para adormecer a fisionomia do ator. (Bolognesi, 2003, p. 176)

O autor ressalta uma dualidade intrínseca à performance do palhaço: a tensão entre o interior (a subjetividade, a essência pessoal) e a tipificação (o arquétipo reconhecível da figura). Poderíamos pensar que esse “jogo” pode ser materializado na maquiagem preenchendo duas funções simultâneas, a expressão da individualidade e a concretização de um tipo.

Para a psicóloga e pesquisadora Flávia Gonçalves da Silva,

Geralmente, subjetividade é entendida como aquilo que diz respeito ao indivíduo, ao psiquismo ou a sua formação, ou seja, algo que é interno, numa relação dialética com a objetividade, que se refere ao que é externo. É compreendida como processo e resultado, algo que é amplo e que constitui a singularidade de cada pessoa. (Silva, 2009, p.172).

Como já pontuado anteriormente, a maquiagem pode evidenciar os traços que expressam a singularidade do ator/atriz/performer. Suas emoções, nuances e sentimentos, transformando-os em uma linguagem visual que comunica sua interioridade. Silva aponta que “a singularidade é o que distingue um homem de outros [...] é produto da história das condições sociais e materiais do homem, a forma como ele se relaciona com a natureza e com outros homens” (Silva, 2009).

A maquiagem pode realçar determinadas características do rosto que remetem à vulnerabilidade, à comicidade ou à melancolia, permitindo que o público perceba uma carga subjetiva que transcende o mero gesto cênico.

Por outro lado, a mesma maquiagem impõe um padrão estético e simbólico, que remete a uma figura culturalmente reconhecida: o palhaço, com suas funções econômicas e seu papel social. Ao definir características notáveis e estereotipadas (como o nariz vermelho, a maquiagem exagerada, a expressividade corporal), a máscara estabelece a identidade do personagem, de modo que o público o identifique instantaneamente como tal.

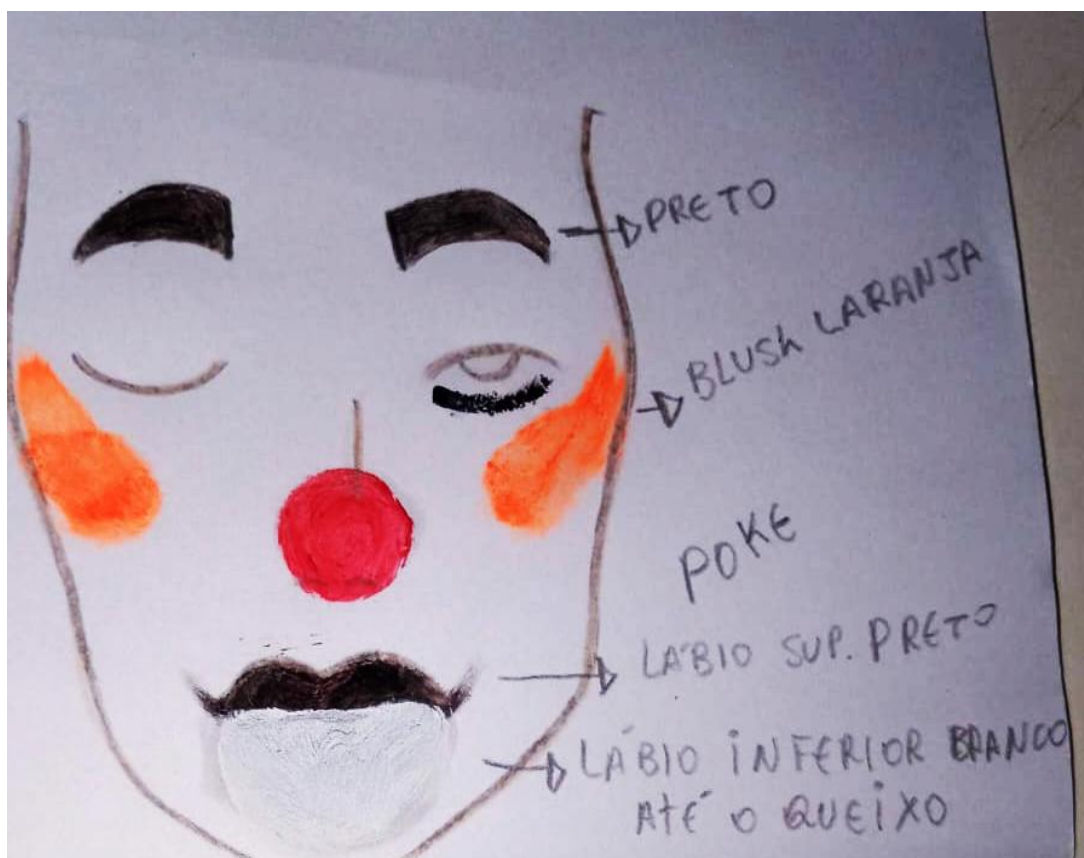
Logo, é notável que a máscara/maquiagem não é apenas um adereço, mas um elemento fundamental que opera na fronteira entre o íntimo e o público, a essência e o arquétipo e também a identidade.

Assim, acredito que a maquiagem de palhaços (as) não se limita a reproduzir um rosto cômico ou estereotipado. Ela traduz uma negociação constante entre o que o artista é e o que deseja mostrar, entre a memória que carrega e a função que desempenha. É nesse limiar que a persona cênica encontra corpo, cor e forma.

Ainda no campo das minhas experiências, ao escrever este capítulo não poderia deixar de lembrar minha participação como maquiadora na websérie *As Aventuras de Palita*, produzida pela Miramundo Produções. Em meados de 2021, recebi o convite para integrar a equipe de maquiagem e, após algumas reuniões, fiquei responsável pela criação da maquiagem de quatro personagens, três deles formando uma família de palhaços: pai, mãe e filha. Convém ressaltar que, até então, eu não havia vivenciado uma experiência com maquiagem cênica voltada especificamente para o audiovisual.

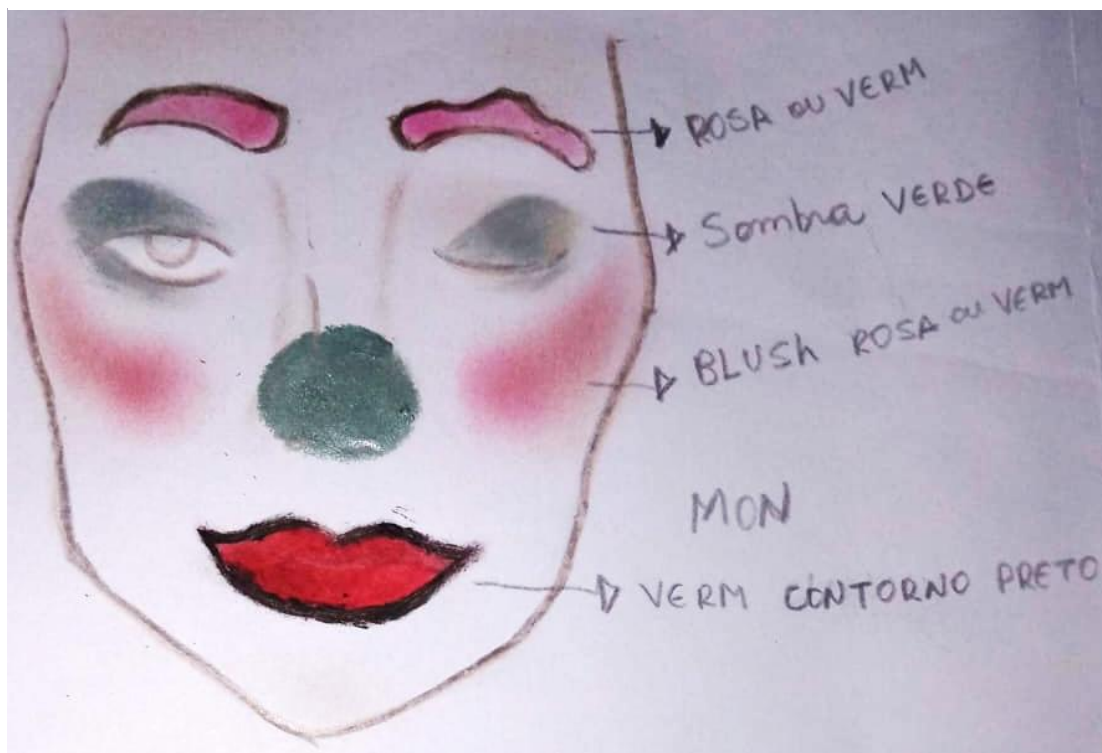
Diante desse desafio, iniciei o processo pensando em questões-chave: qual seria a identidade visual desses personagens? Quais cores utilizaria? Solicitei à equipe de produção informações sobre os figurinos e, a partir disso, realizei alguns rascunhos para apreciação dos responsáveis.

Figura 17 - Proposta de maquiagem para pai palhaço Poke.



Fonte: arquivo pessoal (2024)

Figura 18 - Proposta de maquiagem para a mãe palhaça Mon.



Fonte: arquivo pessoal (2024).

Figura 19 - Proposta de maquiagem para a filha palhaça Fon Fon.



Fonte: arquivo pessoal (2024).

Busquei criar maquiagens práticas, rápidas e leves, evitando o excesso de produtos, pois temia que a saturação interferisse no resultado em vídeo. Além disso, considerei a necessidade de que os próprios atores pudessem reproduzir a maquiagem, já que nem sempre eu estaria presente durante as gravações.

Ao retomar, durante a escrita deste capítulo, as lembranças desse momento, percebo que minha criação partiu mais de parâmetros técnicos e práticos do que de um aprofundamento na subjetividade dos personagens. Como não acompanhei todo o processo de concepção da websérie nem tive acesso integral ao roteiro, pergunto-me se a identidade imagética que propus realmente dialogava com a personalidade e as características internas de cada figura. Trago esse relato como ponto de reflexão sobre a busca pela maquiagem identitária ideal, aquela que, além de atender à função estética e técnica, traduz também a essência e a história do personagem.

Essa vivência reforçou em mim a percepção de que a construção da maquiagem de um palhaço(a) é inseparável de seus elementos estruturantes: linhas, formas, cores e efeitos. Quando relaciono essa construção à metáfora da fotografia 3x4, percebo que o rosto é um enquadramento preciso onde cada escolha visual carrega intenção. As linhas, ora finas e delicadas, ora grossas e firmes, funcionam como guias para o olhar do espectador. As formas, como círculos, losangos e triângulos, podem estruturar o espaço do rosto, criando zonas de destaque ou de suavização. As cores, além de imprimirem contraste e atrair atenção, também podem evocar atmosferas.

Enquanto maquiadora, percebo que essas decisões raramente são aleatórias: cada linha traçada, cada cor escolhida e cada detalhe acrescentado nasce de um diálogo entre a proposta estética do artista e a função dramatúrgica da cena. Nos bastidores, ao acompanhar colegas e também ao criar minhas próprias maquiagens, reconheço que esse “quadro” do rosto é um espaço onde técnica e subjetividade se encontram, resultando em um documento vivo de identidade e performance.

Essa vivência também me permitiu perceber a importância de relacionar a maquiagem com o figurino e a faixa etária dos personagens. No caso do pai, utilizei cores presentes no figurino, destacando a sobrancelha marcada de preto e reforçando um olhar mais expressivo e firme, condizente com sua presença e maturidade. Para a mãe, explorei o contraste entre batom vermelho e sombra verde, acompanhando o nariz verde da personagem e criando um efeito de destaque no rosto, que dialogava com sua personalidade. Já na filha, criança, apostei em uma composição lúdica e

delicada: formas arredondadas nas bochechas com blush rosa, boca em formato de coração e sobrancelhas azuis, criando harmonia com as cores do figurino (rosa e azul) e reforçando a sensação de infância e brincadeira.

Essas escolhas evidenciam como a maquiagem de palhaço(a), além de ter uma estética, funcionam como um ato de construção de identidade visual, que dialoga com outros elementos da cena, como figurino, idade e personalidade da personagem. Cada linha, forma e cor é pensada para traduzir uma função dramática, além de proporcionar expressividade, ludicidade e reconhecimento imediato do público.

CAPITULO 3 – Traços, gestos e histórias: um olhar sobre três artistas da palhaçaria.

Este capítulo apresenta a análise de três artistas palhaços, cujas práticas cênicas e escolhas estéticas em torno da maquiagem dialogam diretamente com os temas que atravessam minha pesquisa: a subjetividade como disparadora no processo de concepção da maquiagem cênica, a maquiagem como linguagem expressiva e a composição estética do rosto do(a) palhaço(a). A escolha desses artistas não foi aleatória, mas motivada por diferentes aspectos que, em conjunto, ilustram as múltiplas formas como a maquiagem pode se constituir como elemento expressivo, técnico, subjetivo e poético na composição da figura do palhaço(a).

Cada artista foi selecionado a partir de um ponto de interesse específico, seja pela potência simbólica de sua caracterização, pela relação com a construção performativa, pelo processo criativo da maquiagem ou pelas transformações subjetivas envolvidas. As entrevistas, realizadas por meio de um questionário, foram pensadas como instrumento de aproximação com a prática de cada um, oferecendo subsídios para refletir sobre como a maquiagem ultrapassa o campo visual e revela uma diversidade de camadas da criação cênica.

Cada traço de maquiagem, cada gesto no palco e cada história que emerge do cotidiano desses artistas se misturam para mostrar diferentes formas de ser palhaço(a). Percebe-se que a construção de um personagem vai muito além da aparência: envolve escolhas, memórias, experiências e uma relação constante com o público. No encontro entre corpo, rosto e cena, cada expressão se torna uma linguagem própria, cada movimento carrega significado, e cada detalhe da maquiagem ajuda a contar uma história viva, que se revela a cada apresentação. Embora a maquiagem possa se expandir por todo o corpo e dialogar com o figurino e a gestualidade, o foco desta pesquisa recai sobre o rosto, entendido aqui como território expressivo e sensível, onde se manifestam de forma mais evidente as dimensões subjetivas, estéticas e poéticas da caracterização do(a) palhaço(a).

A escolha desses artistas não se deu apenas por suas práticas cênicas, mas também pela relevância que cada um ocupa no panorama cultural de São Luís-MA. Palita, Fulustreca e Manga Rosa representam estilos distintos, nichos diversos e trajetórias consolidadas que dialogam de maneira singular com a cena da cidade.

Cada um, à sua maneira, contribui para a diversidade e riqueza da palhaçaria local, mantendo vivas tradições e abrindo espaço para inovações estéticas e performáticas.

Entre os artistas que tive a oportunidade de conhecer e acompanhar na ilha de São Luís, esses três se destacam pela consistência, dedicação e pelo tempo de atuação, construindo uma trajetória que ultrapassa o palco e influencia outros artistas, públicos e espaços culturais. Dois desses artistas (Palhaça Fulustreca e Palhaço Manga Rosa) já haviam sido objeto de meus estudos anteriores, durante a graduação, o que evidencia a continuidade da minha pesquisa e o aprofundamento no acompanhamento da palhaçaria local. Optar por registrar e analisar o trabalho desses nomes é, portanto, uma forma de reconhecer o esforço contínuo, a originalidade e a importância de seu legado dentro da palhaçaria ludovicense.

Convém ressaltar que não se trata de desvalorizar ou não reconhecer o trabalho de artistas iniciantes, que sem dúvida desempenham um papel vital na cena contemporânea e na renovação da linguagem cênica, mas sim de oferecer um olhar atento àqueles que, ao longo de anos, consolidaram sua presença, moldaram seu estilo e transformaram a prática da maquiagem cênica em instrumento de expressão e identidade.

Contar parte da história desses artistas é, ao mesmo tempo, um ato de registro histórico e um reconhecimento do percurso de cada um, permitindo compreender de forma mais profunda as múltiplas formas de criação e o impacto que cada personagem, cada gesto e cada traço de maquiagem exerce no diálogo com o público e com a própria cena local.

Portanto, ao longo deste capítulo, serão apresentados as palhaças Palita e Fulustreca, e o palhaço Manga Rosa, organizados em seções individuais. Cada seção trará uma breve contextualização de cada artista, o momento em que nossos trajetos se cruzam e uma análise de sua caracterização, focando na relação entre maquiagem e subjetividade. O objetivo é evidenciar como cada um desses artistas lida com o rosto que constrói e habita, um rosto que, mais do que esconder ou transformar, revela.

Ao acompanhar suas práticas e trajetórias, este capítulo busca registrar as escolhas subjetivas e poéticas que tornam cada artista singular. É a partir dessa perspectiva que se pode compreender o rosto do palhaço(a) não apenas como máscara ou maquiagem, mas como um espaço de criação, resistência e expressão, onde o tempo de experiência e a dedicação ao ofício se manifestam de maneira viva e concreta.

3.1 Palhaça Palita Presepada: o brilho da técnica e a luz na distância.

[...] a maquiagem, para mim, ela é fundamental, ela contribui na cena, ela me ajuda a me expressar, ela contribui à composição estética da cena, junto com figurino, com luz, com todos os elementos - Michelle Cabral.

Quando entrei no curso de Licenciatura em Teatro na UFMA em 2016, não tive logo nos primeiros semestres aulas com a professora Michelle Cabral³⁸ e confesso que ainda não conhecia seu trabalho como palhaça. A primeira vez que a vi em cena foi muito rápido. Estive presente em um evento intitulado I PalhaçadaRia³⁹, realizado pela Mará Cult Produções⁴⁰, da produtora cultural Andressa Cabral⁴¹. O evento aconteceu no Circo Escola⁴² e tinha como objetivo homenagear palhaços e palhaças de São Luís, por meio de uma programação recheada de números e esquetes circenses.

A programação foi gratuita e voltada para estudantes de escolas públicas e para a comunidade do bairro da Cidade Operária, onde a lona estava armada. Participei do evento auxiliando o palhaço Manga Rosa (Gilson César), que também estava na programação, junto com outros artistas, entre eles a palhaça Palita (Michele Cabral), que apresentou o espetáculo Palita no Trapézio. Como eu estava ocupada

³⁸ Michelle Cabral é natural de São Luís, atua no cenário artístico maranhense desde a década de 90. Artista docente do curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Doutora em Comunicação Social pela PUC/RS. Mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Bacharel em Artes Cênicas-Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: circo, teatro de rua, espaço público, comunicação e história.

³⁹ O “I PalhaçadaRia” foi realizado pela Mará Cult Produções, da produtora cultural Andressa Cabral, no dia 11 de dezembro de 2017, em alusão ao dia do Palhaço comemorado dia 10 de dezembro. O evento que ocorreu no Circo Escola, no horário das 15h às 17h, homenageou palhaços e palhaças de São Luís através de uma programação recheada com apresentações de números e esquetes circenses.

⁴⁰ Empresa de Produção Cultural e Acessibilidade.

⁴¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Especialista em Acessibilidade Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Técnica em Produção Cultural pelo Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA). É docente do módulo de Acessibilidade Cultural na Pós-graduação Lato Sensu a distância em Artes Aplicadas na Promoção da Saúde (CBI Miami); parecista de projetos culturais; gestora, audiodescritora, produtora cultural e de acessibilidade na Maracult Produções Acessíveis empresa premiada pelo Edital Entra na Roda da cantora Iza e reconhecida entre o Top 10 da Expo Favela Maranhão (2023); desenvolve e ministra ações formativas nas áreas de acessibilidade cultural, circo, mediação acessível, teatro, audiodescrição, produção cultural e empreendedorismo cultural. Também atua como pesquisadora nas áreas de produção executiva circense e acessibilidade cultural em circos de lona itinerantes.

⁴² O Circo Escola foi criado em 1999 e desde então se tornou um importante ponto de referência na assistência social na capital maranhense.

na função de auxiliar o espetáculo de Manga Rosa, não consegui assistir ao espetáculo de Palita na íntegra. No entanto, ao final do evento houve a distribuição do livro *Histórias de Riso e Circo*, de Michele Cabral e voltei para casa com um exemplar.

Figura 20 - Livro *Histórias de Riso e Circo*.



Fonte: arquivo pessoal (2024).

Considerando que entrei na universidade no segundo semestre de 2016, naquele ano de 2017, quando participei desse evento, eu ainda não tinha ideia de que a maquiagem se tornaria meu objeto de pesquisa. Mesmo estando imersa no universo da palhaçaria e dando meus primeiros passos como maquiadora artística, meu olhar ainda não estava voltado prioritariamente para a caracterização de palhaços.

Em 2018, no evento intitulado I Festival de Circo em São Luís⁴³, promovido pelo Coletivo Circo Tá na Rua⁴⁴, pude finalmente assistir ao espetáculo Palita Arruaçando,

⁴³ Em sua primeira edição, o Festival ocorreu nos dias 29 e 30 de setembro e 1 de outubro com vasta programação que incluiu roda de conversa, espetáculos, imersão circense, cortejo artístico, show musical e palco aberto para artistas de todo canto do mundo.

⁴⁴ O coletivo, que promove treinos de circo público e gratuito para a comunidade toda segunda-feira, na Praça Nauro Machado, surgiu a partir do desdobramento de um outro projeto. "O Circo Tá na Rua surgiu como desdobramento de um projeto que nós tínhamos em uma escola de artes privada aqui em São Luís. Eu era responsável pela parte do circo, porque foi uma oferta de bolsas para 20 jovens fazerem aulas diversas [...]. Nós tivemos uma ação e nessa ação uma pessoa, que foi

da Companhia Miramundo. Era um espetáculo solo da palhaça Palita, vivida pela professora doutora Michele Cabral, e dessa vez meu olhar já se enveredava para toda a concepção de figurino, adereços e, sobretudo, maquiagem.

A apresentação aconteceu na Praça Nauro Machado⁴⁵, no Centro Histórico de São Luís. Quando cheguei, já havia bastante gente na plateia, que ocupava a escadaria da praça ao lado do Teatro João do Vale⁴⁶. Consegui um lugar para sentar bem distante, quase no topo da escadaria. Mesmo de lá, com meus poucos graus de miopia e astigmatismo corrigidos pelos óculos, consegui ver os detalhes da maquiagem de Palita. Foi nesse momento que percebi o quanto a maquiagem, cuidadosamente elaborada, tinha a força de se expandir e alcançar mesmo quem estava longe, transformando-se em parte essencial da comunicação da personagem com o público. No próximo subcapítulo, abordo o processo criativo por trás da maquiagem da Palita, evidenciando como a construção da personagem resulta de um diálogo entre a técnica do maquiador e a personalidade da personagem.

3.1.1 O processo criativo de Palita

Quando percebi, de longe, os detalhes da maquiagem da Palita, fiquei encantada. Como pode um detalhe tão singelo ser visto de tão longe? Ali compreendi que uma técnica havia sido aplicada; não me conformei que fosse ao mero acaso. Nayara Homem em seu livro “As tintas do riso” pontua:

Outro ponto também é pensado e dosado quando se fala em maquiagem: A relação da razão entre a distância do público e a iluminação disponível para chegar ao tamanho/quantidade dessa maquiagem sobre o suporte do rosto. Patrice Pavis, em seu livro *Análise dos Espetáculos*, afirma que, por causa da distância, os traços expressivos devem ser aumentados de maneira a parecerem naturais, mesmo longe do palco. (Homem, 2018, p.65)

Neste caso, ao analisarmos a maquiagem da Palita, não se trata apenas do aumento de traços expressivos, mas sim do uso apropriado de técnicas de iluminação com a utilização pontual do branco. Sobre este aspecto corroboro com Homem 2018:

a Fernanda Marques, perguntou se a gente tinha um lugar para treinar circo. Esse foi um dos motivos que impulsionou a levar esse circo para a praça” disse Donny.

⁴⁵ A Praça Nauro Machado é uma praça localizada em São Luís, no Maranhão, no Centro Histórico.

⁴⁶ Teatro localizado no Centro Histórico de São Luís.

Ah! A cor branca e toda sua luminosidade... a cor branca, já que não absorve nenhuma cor, refletindo todas, é a mais clara e acaba sendo, em muitos casos, colocada em maior intensidade perto dos olhos e/ou da boca da(o) palhaça(o), gerando realce e chamando atenção para estas áreas. (Homem, 2018, p.65)

Dessa forma, ao observar a maquiagem da Palita, percebe-se que cada detalhe, desde o leve aumento dos traços até o uso estratégico do branco, não é arbitrário, mas resultado de escolhas técnicas conscientes que garantem visibilidade, expressividade e impacto cênico, mesmo à distância do público.

Anos se passaram e, quando eu estava no processo de escolha dos artistas que colocaria na dissertação, encontrei a professora Michelle em uma lanchonete na UFMA. Tivemos uma breve conversa sobre o processo da concepção da maquiagem da Palita, e essa conversa foi suficiente para que eu decidisse pesquisá-la ainda mais. Minha mente meio que deu um *boom*, e ali eu a escolhi para estar neste estudo.

Em nossa breve conversa, Michelle relatou que não entendia quase nada de maquiagem, e que teve ajuda de um maquiador profissional. Antes dessa assistência, Michelle maquiava-se assim:

Figura 21 - Palita, início dos anos 2000.



Fonte: arquivo pessoal cedido pela artista (2024).

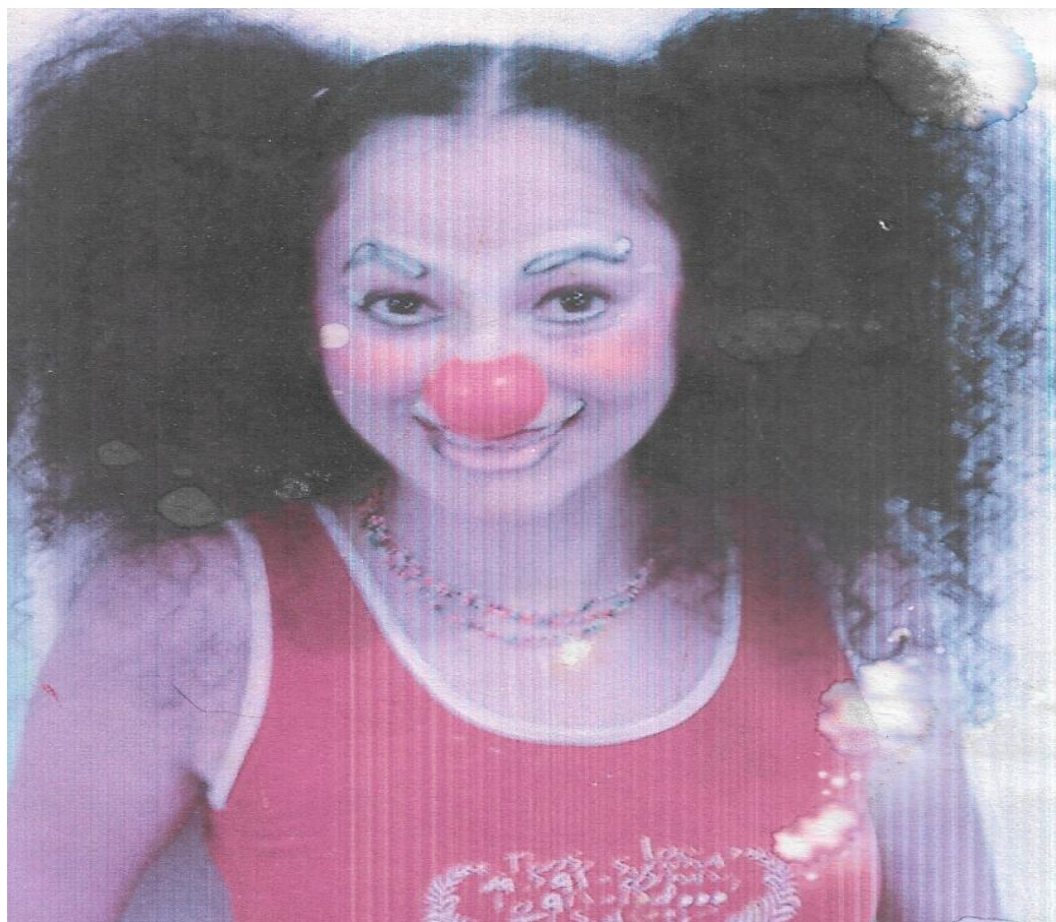
Observando esse registro antigo da Palita, nota-se que a preocupação com a visibilidade e a expressividade dos traços já estava presente, mesmo quando ela mesma realizava a própria maquiagem. Na imagem, seu rosto está totalmente branco, com blush rosado, batom vermelho e o característico nariz vermelho. Esse cuidado demonstra o entendimento intuitivo das técnicas de destaque facial, antes da colaboração do maquiador Marcelo Andriotti.

Meu interesse em pesquisá-la foi justamente por esse ponto: rememorei aquela primeira apresentação em que a vi apresentando na praça e ali compreendi a importância de uma técnica bem aplicada. E, enquanto maquiadora também, senti orgulho de nosso ofício.

Posteriormente, em entrevista, Michelle detalhou:

[...] Então eu tive ajuda de um maquiador profissional, que é o Marcelo Andriotti, que já trabalhou com circos na Europa. Marcelo era meu amigo e um dia ele fez a maquiagem para a Palita. Eu falava um pouco sobre como era a personalidade da Palita para ele, e ele ia e fazia a maquiagem. Eu olhava e falava 'não, Palita não é assim, não, isso aqui não combina, não tem a ver, isso aqui está feio' e eu dava a minha opinião. Passamos um dia inteiro, até que chegamos nessa que até hoje é a maquiagem da Palita, que tem mais de 20 anos. Quando eu vi as bolinhas que ela tem e o esfumado na parte de cima, que no meu imaginário parecia uma asa de águia aberta, eu disse 'é a Palita'. As bolinhas me passaram uma coisa meio sapeca, meio de menina, e a águia abriu meu olhar, meus olhos pequenos, chamando atenção para eles. Então eu olhei e disse 'essa é a Palita'. (Michelle, entrevista, 2025)

Figura 22 - Primeira maquiagem da Palhaça Palita, criada por Marcelo Andriotti.



Fonte: Acervo pessoal de Michelle Cabral (2024).

A imagem, ainda que com resolução limitada, nos permite perceber com clareza os principais elementos concebidos pelo maquiador na construção inicial da maquiagem: o esfumado branco na testa, o contorno marcado das sobrancelhas e as bolinhas brancas em destaque. Esses traços delineiam a base da identidade visual de Palita, evidenciando um equilíbrio entre delicadeza e comicidade. Esse primeiro registro visual marca o ponto de partida do processo de caracterização da artista, que mais tarde passaria a reelaborar sua maquiagem com autonomia, transformando o desenho inicial em um território de expressão subjetiva, sem perder as características originais propostas.

Figura 23 - Palita.



Fonte: Foto retirada do site UFMA (2021)

Na fotografia acima, vemos a Palhaça Palita com a maquiagem consolidada há mais de duas décadas. Os elementos mencionados pela artista em entrevista tornam-se imediatamente perceptíveis: as pequenas bolinhas brancas distribuídas ao redor dos olhos remetem à ideia de ludicidade e ingenuidade, como ela mesma associou a algo “sapeca, meio de menina”. Já o esfumaçado na parte superior dos olhos expande o olhar, criando a sensação de asas abertas, imagem que Michelle relaciona às asas de uma águia.

Percebemos que essas escolhas dialogam tanto com a personalidade da personagem, quanto também conferem identidade própria à Palita. A fala da artista também reforça a ideia de que determinados elementos da maquiagem se tornaram indissociáveis da identidade da personagem:

[...]o que eu percebo e me levando em consideração ao público, é que o público identifica muito pelas bolinhas, né? Então dentro daquela maquiagem ali, se não tiver as bolinhas, eles não dizem: ‘Ah, é a Palita’. Mas quando eu faço a maquiagem, tem as bolinhas: ‘Ah, é a Palita’ [...] uma marca registrada da maquiagem dela, as bolinhas em cima e no cantinho da boca [...] (Michelle, entrevista, 2025)

A fala da artista também evidencia que a recepção da maquiagem pelo público é tão importante quanto o processo criativo da artista. As bolinhas, inicialmente fruto de uma experimentação estética, transformaram-se em marca registrada, funcionando como signo de reconhecimento imediato da Palita. Sobre este aspecto no processo de concepção da maquiagem a artista pontua:

Eu ia dizendo: olha, ela é esperta, ela é enxerida, ela saliente, ela é assim assado. Essas são as cores dela. Ela tem uma coisa bonequinha, mas ela tem uma coisa meio sapeca também. E aí a gente foi, a partir dos dados da personalidade, a gente foi chegando no que a gente tem hoje. (Michelle, entrevista, 2025).

Logo, maquiagem deixa de ser mero recurso técnico para tornar-se signo visual e narrativo: ela comunica o espírito jovial e curioso da palhaça ao mesmo tempo em que amplia a expressividade da artista. Outro aspecto central na caracterização da Palita é a escolha das cores. A artista descreve:

[...] eu acho que a Palita não é colorida, eu acho que ela é bicolor, ela é monocromática, ela é vermelha e branco. E acabou. Predominantemente vermelho e branco. Então tirei os coloridos e comecei a fazer os figurinos todos vermelho e branco, às vezes um detalhe em azul, um detalhe em amarelo, mas para predominantemente, o vermelho e branco, essas cores dela[...] As cores da maquiagem da Palita também seguem. Tem muito vermelho, tem muito branco, o preto, né, para delinear o desenho. Mas é basicamente vermelho e branco. O lábio, a parte de cima, é vermelha. A parte de baixo é vermelho com branco. Então, quando a gente misturou o vermelho com branco no lábio de baixo, ele ficou meio rosado. Mas a ideia sempre é usar as cores dela, que são as minhas cores preferidas, que é o vermelho e branco (Michelle, entrevista, [2025]).

A predominância do vermelho e do branco define visualmente a personagem e também reflete as preferências pessoais da própria artista, estabelecendo uma conexão direta entre Michelle e a Palita. O vermelho intenso das bochechas e lábios transmite energia, jovialidade, alegria e presença cênica, enquanto o branco aplicado nas bolinhas e outros detalhes cria contraste e realce, tornando os traços visíveis mesmo à distância.

Figura 24 - Palita- maquiagem feita pela própria artista.



Fonte: arquivo pessoal cedido pela artista (2024)

O preto delineando contornos reforça as formas geométricas do rosto, estruturando a maquiagem e ampliando sua expressividade. Pequenas variações, como o rosado no lábio inferior, funcionam como nuances sutis, sem comprometer a identidade cromática central, consolidando a Palita como uma personagem cuja estética surge da própria sensibilidade e escolhas da artista.

3.1.2 Autonomia e processo de automaquiagem

Um aspecto interessante é a autonomia da artista em relação à própria maquiagem. Embora a concepção inicial tenha sido realizada com o auxílio do maquiador Marcelo Andriotti, Michelle desenvolveu, ao longo dos anos, a capacidade de se automaquiarmos, consolidando sua relação pessoal com a personagem.

A automaquiagem é um ritual que permite à artista transformar-se, estabelecendo a Palita como presença autônoma e viva. Michelle relata o desafio inicial de reproduzir fielmente os detalhes criados por Andriotti, mas também a liberdade que ganhou ao adaptar a maquiagem ao seu corpo e estilo.

E aí o processo foi para eu mesma aprender a fazer, me maquiar. E aí virou uma outra coisa, né, porque a minha maquiagem nunca foi igual a do Marcelo, né? O Marcelo tinha toda uma técnica e eu fui aprendendo, desenvolvendo. E daí assim, olhando a foto com a maquiagem que o Marcelo fez e a maquiagem que eu faço hoje, é muito parecido, mas tem uns detalhezinhos que se perderam que eu não conseguia fazer e algumas coisas que eu não adotei mesmo, como por exemplo passar lápis branco embaixo do olho para aumentar o olho. Ele tinha me sugerido fazer isso, ele tinha feito isso, e eu não uso. Eu tirei. Daí eu deixo meu olho mesmo como ele é, só o lápis preto mesmo que eu passo, assim, um detalhe ou outro, né, que eu fui dando o meu jeito, a minha cara. Mas no grosso modo mesmo, a cara da Palita foi a criação do Marcelo Andriotti, claro, ele junto com a minha supervisão. (Michelle, entrevista, 2025)

Essa aprendizagem gradual evidencia a importância da técnica aliada à subjetividade. O processo de automaquiagem transforma-se em prática de experimentação, ajuste e refinamento, fortalecendo o vínculo entre artista e personagem. A maquiagem deixa de ser apenas uma ferramenta visual e passa a funcionar como elemento de autorregulação cênica, permitindo que Michelle projete a Palita de acordo com sua sensibilidade, experiência e interpretação do público.

Diante do relato de Michelle sobre as mudanças realizadas na maquiagem em relação à proposta inicial do maquiador, torna-se inevitável refletir sobre as diferentes nuances que permeiam a profissão de maquiador cênico. Atuando nesse meio e, por vezes, atendendo também clientes em eventos e festas, percebo situações semelhantes: muitas vezes, o cliente chega com uma imagem de referência retirada da internet e solicita que a maquiagem seja reproduzida de forma idêntica. Nesse momento, cabe a nós a explicação recorrente: cada rosto possui formatos e ângulos específicos, muitas imagens disponíveis online passaram por edições ou filtros, os

produtos podem não ser os mesmos, e cada maquiador possui sua própria técnica. Ou seja, são inúmeras camadas que atravessam o processo de criação e execução da maquiagem.

No caso de Michelle, que relatou não possuir afinidade prévia com o universo da maquiagem, a dificuldade se deu justamente no momento de reproduzir, sozinha, a proposta originalmente criada por Andriotti.

Bom [...] eu não entendo nada de maquiagem. Eu não costumo usar maquiagem, né? Nem batom, essas coisas, é muito raro. Agora, depois de uma certa idade eu comecei a passar um batonzinho, mas é muito raro, então nunca dominei isso [...] a Palita não tinha maquiagem. Eu só botava o nariz e às vezes passava uma base, passava um batom, um lápis. Eu não sabia fazer maquiagem. Então a maquiagem da Palita nasceu ali com a ajuda do Andriotti, e aquela ficou, né, para todo sempre. (Michelle, entrevista, 2025)

A impossibilidade de replicar fielmente cada detalhe, no entanto, abriu espaço para pequenas alterações e adaptações que, com o tempo, consolidaram-se como a identidade definitiva da Palita.

[...] eu não domino a aplicação, a técnica de me automaquiarm. Então assim, foi um processo de anos. Eu tenho foto que eu tô com duas sobrancelhas, porque eu não sabia fazer, e eu fazia a sobrancelha da Palita em cima da minha. Então com o tempo eu fui aprendendo. Eu me lembro que nas primeiras apresentações, eu botava foto na internet e o Andriotti me mandava mensagem no privado: "Tu tá acabando com a maquiagem, não é assim". Eu: "Calma, Andriotti, é porque eu tô aprendendo ainda". E eu sempre quis aprender a fazer, e não tem alguém para me maquiar. Porque eu sabia que eu não ia conseguir manter o padrão de ter alguém para me maquiar assim. Então, desde que a maquiagem foi idealizada, entendi que aquela era a maquiagem da Palita. Eu me debrucei, tentei melhorar cada vez mais. Hoje já faço, né, faço a maquiagem ali satisfatoriamente. Às vezes sai muito ruim: "Nossa, hoje tá perfeito, tá ótimo", às vezes sai meio borrado, meio pesado, mas é do meu dia ali, do tempo que eu tenho para fazer, da correria. Mas é isso. Sempre faço, gosto de fazer. Eu acho que é parte da minha transformação fazer a Palita vir, se manifestando aos poucos. É o ato de me maquiar. (Michelle, entrevista, 2025)

É importante observar que a fala de Michelle evidencia as dificuldades técnicas de quem não dominava inicialmente a prática da automaquiagem e também a dedicação necessária para transformar esse desafio em um processo de aprendizado contínuo. Esse percurso dialoga com a realidade de grande parte dos artistas palhaços(as), que, em sua maioria, não contam com um maquiador fixo em seu cotidiano e precisam desenvolver autonomia para compor sua caracterização. Nesse sentido, percebo que a insistência da artista em se debruçar sobre a maquiagem,

testando, errando, ajustando e aperfeiçoando a cada nova apresentação, revela um compromisso com a própria arte e com a permanência da identidade da Palita.

Convém ressaltar também que a fala da artista aponta para uma dimensão mais subjetiva do ato de se automaquiarse: não se trata apenas de reproduzir uma forma ou de aplicar cores e traços, mas de instaurar um processo de transformação gradual. Ao afirmar que “a Palita vem, se manifestando aos poucos”, Michelle sugere que a personagem não surge de maneira imediata, mas se constitui durante o ritual da maquiagem, em cada traço que aproxima o rosto cotidiano do rosto da palhaça. A automaquiagem, nesse sentido, pode ser entendida como um gesto performático, no qual a artista se coloca em trânsito entre o eu e a personagem, entre a técnica e o sensível.

Assim, a dificuldade inicial, que poderia ser vista como um empecilho, converte-se em potência criativa. A oscilação entre dias em que a maquiagem “sai perfeita” e outros em que “fica meio borrada ou pesada” também compõe essa experiência, revelando que a construção da personagem não é estática, mas atravessada por variações, pelas condições do momento, pelo tempo disponível e até pelo estado emocional da artista. Nesse aspecto, a automaquiagem de Michelle reafirma que a caracterização cênica não é apenas uma camada externa, mas um processo vivo, orgânico e subjetivo, no qual a palhaça Palita se renova e se manifesta continuamente.

3.2 Palhaça Fulustreca: transformação e ruptura subjetiva

“O ritual de matar Fantasia foi muito doloroso” - Sandra Cordeiro

Eu não conheci Fantasia. No dia de sua morte eu tinha apenas três anos de idade. Não o vi em cena, tampouco partilhei da experiência de seu riso, mas Fantasia permanece presente até hoje, seja nas lembranças daqueles que o assistiram, seja na trajetória da artista que o criou. Sua ausência física não o impede de continuar sendo evocado, reconstituído em relatos, imagens e afetos que atravessam o tempo e chegam até nós.

Durante um ano, fui bolsista no Grupo Universitário de Teatro (GUT-UFMA)⁴⁷, coordenado pela professora Ana Teresa Desterro Rabêlo⁴⁸, mais conhecida como Estrelinha. Conversávamos bastante no caminho de volta para casa, quando eu pegava carona com ela, e em um desses trajetos surgiu o assunto do palhaço Fantasia. Eu já havia ouvido falar vagamente sobre essa figura, mas naquela tarde tive contato com sua memória através das palavras de Estrelinha. Além disso, aprofundei meu conhecimento sobre Fantasia durante a pesquisa do meu Trabalho de Conclusão de Curso *Da cara limpa ao nariz vermelho: um estudo sobre a caracterização dos palhaços maranhenses Biruta, Fulustreca e Manga Rosa no espetáculo Circo Pinico sem Tampa (2022)*, que permitiu acessar registros, entrevistas e análises de sua trajetória, consolidando minha compreensão sobre sua importância na palhaçaria local.

Ela me contou, com saudade e entusiasmo, que Fantasia era um palhaço inesquecível, querido por onde passava: engraçado, brincalhão, conquistava o público com sua espontaneidade. Em meio às lembranças, eu a indaguei: “Mas quem é Fantasia?”. E ela respondeu rindo: “Menina, era o palhaço da Sandra Cordeiro!”. O tom de sua fala, acompanhado de risadas, parecia romper o tempo, como se Fantasia estivesse novamente diante dela.

É a partir dessa memória que surge a segunda artista apresentada neste capítulo: a Palhaça Fulustreca. Sua história evidencia um processo profundo de transição estética e identitária. No início da trajetória, Sandra Cordeiro atuava como o

⁴⁷ Grupo Universitário de Teatro - Projeto de Extensão do departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão. O grupo, que além de apresentar espetáculos, oferece à comunidade oficinas, estudos, seminários, e cursos frequentes de improvisação, interpretação, expressão corporal e vocal além de realizar montagens e apresentação de leituras dramáticas.

⁴⁸ Ana Teresa Desterro Rabêlo (Estrelinha), graduada em Letras e Educação Artística - habilitação em Artes Cênicas e com Especialização em Teoria Literária, todos pela Universidade Federal do Maranhão e Mestrado em Ciência da Educação pela Universidade del Mar, Chile, e Doutorado em Ciência da Educação pela Universidade Columbia do Paraguai.

Atualmente, é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, com foco em projetos de extensão, idealizadora e coordenadora dos projetos “Grupo Universitário de Teatro-GUT”, “Quinta de Arte” e “Casulo de Acervo Bibliográfico em Artes (BSA)”. “Arte e Educação na vida da criança e do adolescente”, extinto, após 13 anos de atividades na comunidade da Vila Conceição (Setor Coroadinho).

Autora dos livros *Cantos de Vida – Poemas* (2018), *Memórias e Cultura Popular: mergulho poético em Peride Cima* (2016); *Educação Arte e Teatro em cena: 15 anos de Projeto de Extensão na UFMA* (2015) e organizadora do livro “Os desafios do ensino da Arte” (2010), todos editados pela EDUFMA.

Recebeu a Homenagem oficial como atriz e diretora cênica na XII Semana de Teatro no Maranhão (2016), Prêmio Mérito Extensionista PROEX-CE-UFMA (2022 e 2015), prêmio SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos de Artes Cênicas-MA), em 2012, com o título “Celebidade do Teatro Maranhense” e o prêmio Troféu Imprensa (1999). Melhor Direção Cênica com a peça infantil “A Filha de Pai Francisco”, de Lenita Estrela de Sá.

Palhaço Fantasia, uma figura masculina, com maquiagem composta por traços retos, marcados e angulares, atualmente, ela se apresenta como palhaça Fulustreca.

Em 1982, Sandra Cordeiro iniciou sua carreira artística no Grupo de Teatro Gangorra⁴⁹. Naquele período, o grupo estava retomando a produção da peça teatral intitulada *Estripolias da Ribalta*, que contava com um palhaço no elenco. Para definir quem interpretaria esse personagem, Sandra e outro membro do grupo foram convidados a participar de um teste. Em entrevista concedida para o meu trabalho de conclusão da graduação em Teatro, Sandra Cordeiro relatou:

[...] lá tinha uma salinha de figurino e tinha um monte de figurino e eu fui para lá e botei um figurino que eu não lembro mais como é que era [...] e tinha que fazer uma cena em frente a turma do grupo que já estava há mais tempo. Entre eu e o rapaz, eu ganhei, ganhei e fui fazer esse palhaço na peça (Sandra Cordeiro, 2020, citada em Figueredo, 2022, p. 30).

Pode-se perceber, pelas palavras de Cordeiro, que ela se refere ao personagem como "o palhaço", evidenciando seu gênero masculino. Apesar de ser uma atriz cisgênero, Cordeiro conquistou o papel e iniciou sua trajetória na palhaçaria, que se desenvolveu ao longo de sua carreira artística.

A partir dessa primeira experiência como palhaço, Cordeiro passou a atuar como animadora em festas de aniversário e, posteriormente, tornou-se artista profissional no grupo Pastelão, onde também ingressou interpretando um palhaço.

A partir desse deslocamento, da experiência com Fantasia até a criação de Fulustreca, torna-se possível refletir sobre a construção da caracterização a partir de uma perspectiva de gênero. Durante muito tempo, meu olhar esteve voltado sobretudo para figurinos e maquiagens, mas apenas recentemente passei a pensar esses elementos considerando como gênero atravessa as escolhas estéticas e identitárias. Como aponta Pereira, 2023, p. 202.

⁴⁹ Vinculado ao Departamento de Assuntos Culturais da PREXAE – UFMA, iniciou os seus trabalhos, em 1976, sob a orientação de Tácito Borralho, montando o espetáculo “O Canto do Piaga”, poema de Gonçalves Dias. Com a saída de Tácito assume Fernando Moreira que dirige uma série de leituras dramáticas de autores nacionais e internacionais, entre eles Bodas de Sangue de Garcia Lorca. A partir de 1977 tem Aldo Leite como seu diretor cênico. Participando da Federação de Teatro do Estado do Maranhão, desenvolveu, juntamente com os demais grupos filiados, uma intensa programação teatral nos bairros de nossa capital e cidades do interior, participando, ainda, anualmente, do Festival de Arte de São Cristóvão – Sergipe. Integravam o Grupo não só universitários como também pessoas da comunidade.

[...] a dinâmica da investigação, por intermédio do procedimento aqui levantado, não reconhece o corpo apenas como uma zona de sustentação da vestimenta, mas como um espaço de identificação das reiterações performativas em gênero. (Pereira, 2023, p. 202)

Essa citação reforça a ideia de que o figurino, além de ser um elemento visual, pode ser também um dispositivo que interage com o corpo e com as construções de gênero, abrindo espaço para pensar a caracterização como uma prática estética e identitária atravessada por questões de gênero.

A história de Sandra Cordeiro torna-se, nesse sentido, um exemplo para que possamos refletir: nos anos 1980, ela se apresentava como um palhaço masculino; mais tarde, assumiu o lugar da mulher palhaça, inaugurando uma nova fase com a Fulustreca. Essa passagem não é isolada, mas dialoga com a própria história da palhaçaria, tradicionalmente dominada por personagens masculinos. Há cerca de 10 anos pesquisadora Alice Viveiros de Castro, já enfatizava uma invisibilidade ou falta de destaque da figura da mulher na palhaçaria:

Muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino. Coisa muito normal e facilmente explicada num mundo ainda tão dominado pelos homens e onde as referências masculinas são tão abundantes e fortes. Há que se considerar ainda que a Mulher – ser com uma identidade própria e completa – é uma novidade, coisa que só começou a ser admitida em meados dos anos 60 do século que passou (Castro, 2005, p.222)

O trecho de Castro (2005) evidencia a forte predominância masculina na palhaçaria, mostrando que, historicamente, as referências disponíveis para mulheres eram construídas a partir de modelos masculinos. Essa situação reforça a ideia de que a figura da mulher palhaça foi por muito tempo invisibilizada, sendo considerada uma “novidade” no cenário artístico.

A autora ressalta que a construção de uma identidade feminina autônoma no campo cômico não é apenas uma questão de representação, mas um processo de afirmação de presença e legitimidade, rompendo com padrões históricos e criando novas possibilidades de atuação e expressividade para a mulher na palhaçaria. Atualmente, é mais fácil encontrar atividades formativas, principalmente oficinas⁵⁰

⁵⁰ Oficina de Palhaçaria Feminina – O Poder Que a Palhaça Tem. Ministrada online por Romana Melo em 2022; Oficina teatral: Palhaçaria na Visão Feminina. Sesc Paraná; Oficina A Caixa de Pandora com Fran Marinho, 2025 no Sesc Caxias-MA; Oficina “E a palhaça, quem é?” ministrada por Michelle Cabral através do Projeto Circo nos Trilhos.

voltadas à palhaçaria feminina, e diversas artistas vêm incorporando a questão de gênero como eixo central de sua prática artística, embora esse movimento ainda seja relativamente recente. Manu Castelo Branco em seu livro intitulado “Bololôs, armários, moitas e ruínas: apontamentos sobre comicidade e dissidência”, nos aponta para a importância de um projeto desenvolvido pela palhaça Barrica, que evidencia a relevância da produção feminina na palhaçaria brasileira:

Michelle Silveira, a palhaça Barrica, desde 2012, organiza uma publicação que tem feito a diferença em nossos percursos e na revelação, desocultação, articulação, reflexão sobre trajetórias e práticas, que é a Revista Palhaçaria Feminina. Nela publicam-se artigos, ensaios, entrevistas com palhaças brasileiras e estrangeiras, artigos mais simples e artigos mais científicos e acadêmicos. O projeto de Michelle Silveira é extremamente valioso, valioso e importante. Ele não só põe palhaças no mapa da palhaçaria nacional e em agrupamentos regionais através do blog Lugar de Palhaça, como põe no papel estradas, caminhos, trajetórias encruzilhadas, vivenciadas por mulheres-palhaças. (Cardoso, 2023, p.91)

Este projeto demonstra como iniciativas individuais podem contribuir significativamente para a valorização de trajetórias femininas na palhaçaria, oferecendo registro, reflexão e articulação das práticas de mulheres-palhaças, além de aproximar diferentes perspectivas e fomentar o diálogo entre produção artística e pesquisa acadêmica.

A atuação das mulheres na palhaçaria carrega uma perspectiva crítica em relação aos papéis de gênero tradicionais: elas desafiam expectativas e rompem com estereótipos e preconceitos que, muitas vezes, limitam a participação feminina em diferentes contextos sociais. Um exemplo dessa prática é a trajetória da Palhaça Curalina, desenvolvida pela artista e pesquisadora Drica Santos, que afirma:

Enquanto atriz, antes de ser palhaça, já vinha pesquisando o corpo negro na cena, negritude, teatro negro, representatividade negra, de(s)colonização. Quando adentrou na palhaçaria, consequentemente esse lugar também se tornou um eixo de pesquisa em seu trabalho. E hoje vem desbravando esse território sobre a comicidade negra, palhaça negra, palhaçaria de(s)colonial e o riso antirracista (Santos, 2023, p. 4).

A experiência de Drica Santos nos mostra como a palhaçaria feminina pode se tornar um espaço de resistência, articulando de maneira crítica questões de gênero, raça e ancestralidade. Esse olhar evidencia que a palhaça vai além do riso: ela atua como agente transformador, capaz de provocar reflexões sociais e culturais profundas por meio de sua prática artística.

Essa perspectiva se conecta diretamente às discussões teóricas sobre gênero, que apontam para sua dimensão construída e performativa. Segundo Taylor (2023, p.118), “a performatividade descreve tanto os processos de receber a ação quanto as condições e possibilidades de agir, e não podemos entender seu funcionamento sem essas duas dimensões”. Nesse sentido, a trajetória de Sandra Cordeiro, na transição de Fantasia para Fulustreca, exemplifica essa ideia: a performatividade não se reduz à ação ou à reação isoladamente, mas emerge da interação entre o que se pode fazer e o que se recebe.

A construção da identidade cênica de Sandra se dá justamente nesse entrelaçamento, em que escolhas de maquiagem, figurino e gestos interagem com o público e o contexto, moldando continuamente a personagem.

Para Butler, o gênero não apresenta caráter inato ou natural, sendo, ao contrário, uma construção social e cultural. Butler também nos convida a pensar o gênero de forma diferente: ele não é algo que simplesmente se “possui”, mas algo que se realiza por meio das ações, gestos e formas de se expressar. Ou seja, o gênero não é um atributo fixo imposto pelo sexo biológico; trata-se de uma identidade que se constrói e se negocia continuamente, em relação às interações com outras pessoas e às práticas culturais em que estamos inseridos.

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função do discurso decididamente social e político, da regulação pública da fantasia do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a ‘integridade’ do sujeito (Butler, 2003 *apud* Pereira, 2023, p. 204).

Nesse sentido, a trajetória de Sandra Cordeiro, da atuação como Fantasia à criação da Fulustreca, pode ser compreendida como um exemplo de performatividade de gênero: suas escolhas estéticas, gestuais e cênicas materializam uma identidade feminina e contribuem para a resignificação de papéis e expectativas dentro da palhaçaria.

3.2.1 De Fantasia à Fulustreca: o processo de concepção da maquiagem.

Conforme mencionei no início deste subcapítulo, não cheguei a conhecer o palhaço Fantasia. Apenas em meados de 2017 vi a Fulustreca em cena pela primeira vez. Até então, meu contato com o trabalho da artista se restringia ao teatro de animação, já que Sandra Cordeiro também atua como bonequeira.

Conheci a Fulustreca em uma das edições da "Virá da Palhaçada". Lembro que minha atenção foi imediatamente capturada pela saia cheia de bolsos que a palhaça usava e pelo seu sapato vermelho, muito bonito, por sinal. Minha curiosidade aumentou ainda mais quando Sandra me contou que ela mesma havia feito os sapatos. Achei genial.

Durante a pesquisa para minha monografia⁵¹, ao folhear clipagens de jornais e fotografias antigas, pude finalmente conhecer o palhaço Fantasia. Para minha surpresa, ou talvez não, era quase impossível identificar que se tratava da mesma pessoa. Esteticamente, Fantasia e Fulustreca são figuras totalmente opostas.

Figura 25 - Palhaço Fantasia.



Fonte: Arquivo pessoal de Sandra Cordeiro (2024)

⁵¹ Da cara limpa ao nariz vermelho: um estudo sobre a caracterização dos palhaços maranhenses Biruta, Fulustreca e Manga Rosa no espetáculo Circo Pinico sem Tampa (Figueredo, 2022). No TCC, realizei uma análise da caracterização cênica dos três artistas, abordando de forma individual o início da trajetória de cada um na palhaçaria e complementando com a análise das mudanças ocorridas no figurino e na maquiagem durante o espetáculo Circo Pinico sem Tampa. Trata-se de artistas maranhenses com trabalhos individuais que se reuniram para conceber e apresentar o espetáculo entre 2017 e 2019. Estive presente em todo o processo, atuando na operação de som.

No que diz respeito à composição da maquiagem de Fantasia, a partir da imagem acima, é possível observar que a artista utilizava traços firmes e bem-marcados. As sobrancelhas pretas eram intensamente delineadas e aumentadas e a boca, fortemente contornada, remete diretamente aos palhaços tradicionais de circo, sendo visível mesmo à distância, característica muito comum nos palhaços do tipo Augusto, conforme aponta Bolognesi: “No Augusto, tudo é hipérbole. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza sobremaneira a boca, o nariz e os olhos” (Bolognesi, 2003, p.78). Esses traços mais grossos e estruturados contribuem socialmente para a percepção de masculinidade, enquanto traços mais finos e delicados, por contraste, costumam ser associados à feminilidade.

Figura 26 - Fantasia



Fonte: arquivo pessoal de Sandra Cordeiro (2024)

Além da maquiagem, o figurino reforça essa leitura de gênero. Fantasia também se apresentava com macacões e ternos largos, gravata e calças compridas, elementos que, culturalmente, são interpretados como masculinos. A combinação da maquiagem com o figurino projeta, de forma bastante clara, a imagem de um palhaço masculino, mostrando como os sinais visuais no palco podem comunicar identidade de gênero de maneira imediata ao público.

Em relação à percepção do público sobre Fantasia, um episódio chamou particularmente minha atenção: o momento em que Sandra percebeu que Fantasia

era, de fato, um homem. Ela me relatou isso em uma conversa informal, explicando que, durante muito tempo, não o enxergou dessa forma, mas apenas como um palhaço sem delimitação de sexo. Essa percepção mudou em uma situação curiosa: durante uma festa de aniversário, Sandra, interpretando Fantasia, fez uma brincadeira de paquera com alguns rapazes presentes. Para sua surpresa, eles reagiram com estranhamento e caçoaram: “Ihh o palhaço está dando em cima de ti”. Foi nesse instante que Sandra se deu conta de que, socialmente, Fantasia era percebido como um homem.

Ao longo de dez anos, Sandra Cordeiro atuou como o palhaço Fantasia. Em certo momento, ela foi questionada sobre o motivo de não criar uma palhaça, e foi a partir dessa provocação que começou a se debruçar sobre a transição para a Fulustreca. A artista utiliza o termo “matar Fantasia” para descrever o processo necessário para que Fulustreca surgisse, recomeçando tudo do zero, desde o figurino até a maquiagem. Sobre esse momento de mudanças trago um apontamento da autora Lili Castro:

Após as iniciativas pioneiras ocorridas na década de 1980, o fenômeno das atuações femininas se difunde e já na virada do século XX a palhaça se firma como um novo tipo cômico no panorama circense e teatral. A palhaça — assim como o palhaço — nasce de uma criação pessoal e intransferível, baseada nas características e habilidades de cada artista. Desta forma, as mulheres passaram a mergulhar em suas próprias questões — emocionais, físicas e sociais — o que, na prática, gera uma multiplicidade de criações singulares. (Castro, 2019, p.83)

A composição visual de Fulustreca, nos primeiros anos de sua trajetória, já apresentava elementos associados à feminilidade, mas ao longo do tempo essa feminilidade na caracterização passou a se modificar, incorporando apropriações e discursos diversos, conforme as temáticas abordadas pela palhaça em suas intervenções.

Figura 27 - Palhaça Fulustreca em 1992



Fonte: arquivo pessoal da artista (2024)

Nos primeiros anos de existência da Fulustreca, sua aparência já trazia traços vinculados ao universo da feminilidade, mesmo a artista mantendo alguns elementos usados anteriormente como Fantasia, a gravata por exemplo.

Com o passar do tempo, porém, essa marca inicial foi se transformando, absorvendo novos discursos e referências que dialogavam com as temáticas trabalhadas pela palhaça em cena. Na imagem percebemos o uso de saia e blusa, peças que, no imaginário social, são tradicionalmente associadas ao feminino, sobretudo por suas proporções. Além disso, rendas e bordados aparecem como elementos recorrentes, reforçando a aproximação com códigos de vestimenta culturalmente lidos como femininos.

A maquiagem também passou por uma transformação significativa. Diferentemente de Fantasia, que apresentava sobrancelhas grossas e bem demarcadas, na Fulustreca Sandra optou por preservar o formato natural das suas próprias sobrancelhas. Outro aspecto interessante foi a adoção da base branca cobrindo todo o rosto, recurso clássico da palhaçaria, que contrastava com o uso do

batom em proporções mais sutis, sem os exageros característicos do palhaço anterior. Essa suavização nos traços contribui para a construção de uma visualidade mais delicada e próxima das referências femininas que inspiraram a artista.

Em entrevista Cordeiro relata que

Em Fantasia eram traços quadrados [...] Então eu já fazia traços com linhas bem retas: sobrancelha reta, a cor, a linha da boca reta [...] E aí, Fulustreca, como feminina, eu usei traços mais arredondados, até para quebrar uma maquiagem que eu já tinha muito fixa na memória, né? Então, essa busca desses outros traços foi uma quebra do que já vinha fazendo antes. (Sandra Cordeiro, entrevista concedida em 24 de abril de 2025).

A fala de Sandra evidencia como o processo de construção da maquiagem da Fulustreca esteve diretamente relacionado à busca por uma identidade própria da personagem. Se, em Fantasia, predominavam os “traços quadrados”, linhas retas e rígidas aprendidas inicialmente em contextos de animação de festas e fixadas na memória como uma forma segura de execução, Fulustreca surge marcada por uma ruptura consciente dessa estética. Ao optar por linhas mais arredondadas, Sandra modifica a configuração plástica de sua maquiagem e também reposiciona simbolicamente a personagem em outro campo de significação.

A ideia de suavizar e flexibilizar os traços pode ser compreendida como uma tradução visual da feminilidade que a artista deseja imprimir, mas também como um ato de desapego em relação a uma prática anterior já consolidada. Nesse sentido, poderíamos dizer que a maquiagem se apresenta como linguagem pela qual a subjetividade da artista se manifesta: são os próprios traços, linhas e formas que revelam escolhas estéticas, processos de criação e deslocamentos identitários.

A passagem dos traços rígidos para as linhas curvas transforma-se, portanto, em metáfora do próprio movimento de reinvenção que caracteriza a palhaça Fulustreca. Durante esse processo de mudanças na maquiagem, que sofreu alterações ao longo do tempo, Sandra inspirou-se também na maquiagem da palhaça Annie Fratellini, a partir de uma fotografia encontrada em um livro. Como ela mesma relata:

O que me inspirou foi a Annie Fratellini. Eu tenho uma xérox de um livro italiano e tinha uma maquiagem dela. Achei tão linda! Aí comecei a partir daquela ideia. Também era a ideia de tirar os traços de Fantasia. Fui colocando, inspirada na palhaça, fui criando e transformando. Depois vi uma maquiagem com o branco no queixo, embaixo da boca, e achei muito bonita,

interessante. Resolvi experimentar, gostei também, e aí foi ficando. (**Sandra Cordeiro, entrevista concedida em 24 de abril de 2025**).

A fala de Sandra evidencia como a criação da Fulustreca representou um movimento de ampliação das referências visuais: se em Fantasia ela buscava inspirações principalmente em imagens de palhaços masculinos, em Fulustreca abriu-se a possibilidade de recorrer a figuras femininas, como Annie Fratellini. Essa mudança permitiu que Sandra experimentasse e transformasse elementos da maquiagem, incorporando detalhes como o branco no queixo, que surgiram como testes e permaneceram, consolidando gradualmente a identidade singular de sua palhaça.

Tal processo de construção estética e simbólica se alinha à perspectiva de Montanheiro (2023), p. 38, para quem “a construção da subjetividade feminina acaba tendo um maior desenvolvimento por intermédio da produção autobiográfica feminina e de processos artísticos que tomam como base a própria vida da criadora ou autora”. Assim, a criação de Fulustreca pode ser compreendida como um gesto de subjetivação que articula gênero, corpo e arte, revelando como a experiência pessoal da artista se inscreve na constituição de sua personagem cênica.

Figura 28 - Fulustreca-Virá da Palhaçada 2017.



Fonte: arquivo pessoal (2017)

O branco no queixo mencionado por Sandra, visível na imagem acima, funciona como uma espécie de moldura que acompanha as linhas naturais do rosto da artista. Já a base branca que ela costumava aplicar em todo o rosto foi abandonada. No lugar, manteve-se o uso do blush rosado e do batom vermelho, elementos que reforçam a expressividade e a feminilidade de Fulustreca.

Uma das perguntas comuns feitas a todos os artistas foi sobre a adaptação da maquiagem para diferentes contextos. Cordeiro enfatiza:

Não, não, não, é sempre a mesma. Onde for, é sempre aquela mesma maquiagem. Tanto é que se mudo, parece que tem alguma coisa errada. Quando faço alguma coisa diferente, ainda digo: não, não, não, não, não, não. Mantenho sempre os mesmos traços, para qualquer público, para qualquer lugar. (Sandra Cordeiro, entrevista concedida em 24 de abril de 2025).

A insistência de Sandra em manter os mesmos traços da maquiagem, independentemente do contexto ou do público, evidencia a consistência visual na construção da identidade de Fulustreca. Essa prática, recorrente na palhaçaria, permite que a personagem seja reconhecida e mantém a coerência da palhaça em diferentes situações de performance, funcionando não apenas como um recurso estético, mas também como uma estratégia intencional da artista.

Figura 29 - Fulustreca no caracterizada para o espetáculo “Circo Pinico sem Tampa”.



Fonte: arquivo pessoal da artista (2024). Foto: Ayrton Vale.

Na imagem acima, vemos Fulustreca caracterizada para o espetáculo *Circo Pinico sem Tampa*.⁵² Observa-se uma mudança no figurino e no penteado, porém a maquiagem permanece inalterada, reafirmando a consistência visual da palhaça.

⁵² Espetáculo circense de rua que agrega palhaçaria, mímica, bonecos, mágica e malabarismo em uma divertida brincadeira com os Palhaços Jasmim Manga Rosa (Gilson César), Biruta Lelé da Cuca (André Coelho) e a palhaça Fulustreca (Sandra Cordeiro), que somam suas habilidades transformando os espaços de apresentações em um grande picadeiro.

Além disso, essa prática revela a dimensão disciplinar do processo de caracterização: a maquiagem atua como instrumento de memória corporal e simbólica, ancorando a artista na própria personagem e permitindo que sua identidade cênica se mantenha firme diante das variações externas.

No caso de Sandra, o figurino acrescenta camadas sobre o corpo que promovem uma verdadeira metamorfose, que transformam a aparência e a presença da artista no espaço cênico. Essa sobreposição de elementos (maquiagem, figurino e adereços) reforça a performatividade do gênero e da persona da palhaça, consolidando a identidade de Fulustreca e evidenciando como cada escolha estética contribui para a construção de sua expressividade e coerência artística.

3.3 Palhaço Manga Rosa: a maquiagem como rito de aproximação.

[...] o palhaço precisa abrir espaço para o encontro, mesmo quando há uma barreira. E a maquiagem, sendo um primeiro impacto visual, pode ser o que abre ou fecha essa porta - Gilson César.

É comum encontrarmos pessoas que têm aversão à figura do palhaço. De alguma forma, essas pessoas desenvolveram variados tipos de medo em relação a essa figura, seja por alguma experiência desagradável ou simplesmente por aversão à visualidade que o palhaço apresenta. Podemos dizer também que essa aversão pode ter sido despertada ainda na infância ou até mesmo na fase adulta.

Algumas produções audiovisuais, que tive a oportunidade de assistir, podem intensificar esse sentimento de medo em relação à figura do palhaço. Filmes como *Palhaços Assassinos* (1998), *It: A Coisa* (2017 e 2019) e *Terrifier* (2016) reforçam a imagem do palhaço como assassino aterrorizante, recheado de violência e brutalidade. Não quero dizer que apenas essas produções sejam responsáveis pelo desencadeamento do medo, mas elas certamente podem agir como gatilho

Um estudo recente de lamin (2023), ao dialogar com Tikkanen, aprofunda essa discussão sobre a origem do medo de palhaços, apontando tanto a dimensão estética da maquiagem quanto fatores comportamentais, traumáticos e sociais. A autora observa:

Para Tikkanen (n.d., apud IAMIN, 2023, p. 17), “a maquiagem de um palhaço pode ser inquietante, pois tem um sorriso pintado. Os lábios e sobrancelhas estão superdimensionados e distorcem o rosto”.

Além disso, os palhaços são altamente imprevisíveis e travessos, o que coloca as pessoas no limite. [...] As experiências traumáticas podem ser um fator muito importante no desencadeamento do medo, ou seja, uma experiência que envolve um palhaço, em que a pessoa ficou paralisada de terror ou não conseguiu escapar da situação, pode ser classificada como uma experiência traumática. O medo também pode ser aprendido. É possível que a pessoa tenha adquirido seu medo de palhaços ao ver um familiar demonstrando medo ou dizendo o quanto os palhaços são assustadores (Iamin, 2023, p. 17).

Essa reflexão permite compreender que o medo de palhaços não se limita apenas à estética grotesca do rosto pintado, mas se amplia para dimensões comportamentais, culturais e relacionais. Quando Iamin (2023) destaca a imprevisibilidade e a travessura como aspectos que colocam o público “no limite”, evidencia-se que a figura do palhaço também desestabiliza porque rompe padrões de controle e previsibilidade social.

Além disso, ao apontar para a possibilidade de experiências traumáticas ou do aprendizado social como fatores de desencadeamento do medo, a autora revela que a *coulrofobia*⁵³ não surge isoladamente: ela se constrói tanto a partir de vivências subjetivas quanto de representações coletivas, reforçadas pela mídia e pelas narrativas familiares. Nesse sentido, o medo de palhaços emerge como um fenômeno que atravessa o corpo e o imaginário, sendo produzido no encontro entre aparência, comportamento e memória social.

Lembro que, quando criança, era muito tímida e, certa vez, em uma festa de aniversário de um colega, um palhaço realizou atividades de recreação com as crianças. Eu me recusei a participar, não por medo da figura do palhaço em si, mas por receio da exposição que poderia enfrentar durante as brincadeiras. Aqui chegamos a um ponto interessante: a exposição ao ridículo, não do próprio palhaço, mas de quem o assiste.

Ao longo dos anos, presenciei diferentes tipos de palhaço, e alguns me chamaram atenção justamente por fazerem do público parte do jogo, transformando o espectador na “piada”. Não concordo com piadas que sejam racistas, gordofóbicas,

⁵³ A coulrofobia, conhecida popularmente como o medo de palhaços, é uma fobia específica marcada por um temor intenso e irracional dessas figuras que, apesar de serem tradicionalmente associadas à alegria e ao riso, podem provocar reações de ansiedade em algumas pessoas.

transfóbicas ou discriminatórias, mas observei como certas estratégias podem gerar aversão à figura do palhaço.

Durante a disciplina de Estudos Avançados em Artes Cênicas, ministrada pela Prof.^a Dr^a Gisele Vasconcelos no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas-UFMA, no período de dezembro de 2022 à janeiro de 2023, fomos convidados a identificar rastros ou disparadores do nosso desejo de pesquisa. Recordo que, a partir de uma memória da minha infância, solicitei aos colegas que escrevessem a primeira lembrança que tinham sobre a figura do palhaço. Para minha surpresa, muitos mencionaram experiências desagradáveis, sobretudo na infância.

Esses relatos não me levaram a uma reflexão imediata sobre a influência da caracterização, mas despertaram em mim a esperança de encontrar neles elementos que pudessem colaborar com a escrita desta pesquisa. Entre esses relatos, uma colega mencionou não gostar de palhaços por ter vivido uma experiência desagradável, quando um deles fez comentários ofensivos sobre o seu cabelo. Esse exemplo me fez perceber como a rejeição ao palhaço pode nascer não apenas da visualidade da maquiagem, mas também da forma como a figura se relaciona com o público.

Essas experiências de infância e as reflexões sobre a relação entre medo e a figura do palhaço me levaram a revisitar a trajetória de um artista com quem já trabalhei em minha monografia, Gilson César, conhecido como Palhaço Manga Rosa. Retomar sua análise permite aprofundar a compreensão de como seu trabalho explora a dinâmica do medo e do riso, articulando aspectos de caracterização, presença cênica e interação com o público de forma ainda mais detalhada.

Sua primeira experiência como palhaço aconteceu em uma creche, quando, inspirado nos palhaços tradicionais de circo, ele se maquiou para alegrar as crianças. O efeito, porém, foi inesperado: muitas se assustaram e choraram. Diante disso, Gilson passou a repensar a forma como sua figura se apresentava.

A solução encontrada foi incorporar o ato de se maquiar diante do público como parte da cena. Mostrar-se em processo permitia às crianças reconhecerem que, por trás da pintura, estava a mesma pessoa que interagiu com elas momentos antes.

Figura 30 - Gilson César no Progetto Ministeriale ED. Alla Salute- Palermo- Itália



Fonte: arquivo pessoal cedido pelo artista (2024).

A imagem acima é uma demonstração de como o artista iniciava suas apresentações. Na ocasião retratada não era na creche onde o mesmo começou esse processo, mas sim já na década de 90 em suas experiências no exterior. Essa prática o acompanhou por um longo período.

Na imagem abaixo, o ato de maquiar-se em cena ocupou um outro espaço: no palco, em ambiente fechado no início da apresentação do espetáculo “Um dia de Clown⁵⁴”:

⁵⁴ “Um dia de Clown” é um espetáculo concebido pelo ator-mímico e palhaço Gilson César que utiliza a linguagem da mímica, pantomima e do circo para ilustrar cenas cotidianas de forma lúdica, como acordar, escovar os dentes, tomar café, ir para o trabalho etc.

Figura 31 - Gilson maquiando-se em cena.



Fonte: Registro de Rafael Bavaresco do arquivo pessoal do artista (2024).

Esse gesto, inicialmente motivado pela necessidade de reduzir o espanto, transformou-se em um dispositivo cênico, revelando ao público a construção da figura do palhaço e criando um rito de aproximação. Nesse contexto, a maquiagem deixa de ser apenas preparação nos bastidores e passa a se tornar um jogo de cena, um gesto visível para o público.

Uma outra situação em que a maquiagem foi utilizada como possibilidade cênica, foi ao ser incorporada ao roteiro do espetáculo *“Um dia de Clown”*. Como parceira cênica de Gilson César, estive envolvida no desenvolvimento e nas alterações do roteiro do espetáculo, auxiliando na direção e colaborando na construção das cenas. Para compreender plenamente o espetáculo, é importante destacar alguns elementos:

O release do espetáculo diz o seguinte:

“Um dia de Clown” é resultado do laboratório da rotina de um ser humano cansado da monotonia que sonha viver de sua arte. Traz em seu enredo o cotidiano de um homem trabalhador que para esquecer os problemas do dia-a-dia foge para a boemia de forma cômica e este homem tem um sonho: viver da profissão de palhaço. (Release “Um dia de Clown” atualizado em 2018)

Nesse período, eu e Gilson fizemos algumas alterações no roteiro. Auxiliei-o na direção, e mantivemos as linguagens da mímica, pantomima e do circo para ilustrar cenas cotidianas de forma lúdica, como acordar, escovar os dentes, tomar café, ir para o trabalho, entre outras. No decorrer do espetáculo, esse homem demonstra sua vontade de se tornar palhaço ao ser demitido do emprego. Grosso modo, a narrativa se desenha assim.

E por que trazer ao leitor esses detalhes? Porque, nesse momento, entra o meu olhar no processo criativo. Sugeri a Gilson que dividíssemos o espetáculo em dois momentos, que intitulamos da seguinte forma: primeiro momento, *o homem físico*; segundo momento, *o palhaço*.

O roteiro do homem ocorria da seguinte maneira: já maquiado apenas com uma base branca, ele inicia o dia fazendo atividade física, toma banho, toma café, se arruma e sai para o ponto de ônibus. Pega o ônibus, chega ao trabalho, trabalha exaustivamente e, ao final do dia, é demitido. Desolado, o homem vai para um bar, bebe, embriaga-se, paquera, dança com uma mulher imaginária, vai embora, dorme, tem pesadelos e vive um conflito interno, até se assustar consigo mesmo. Ao acordar, como se despertasse para um novo mundo, decide viver da profissão de palhaço.

Nesse momento, sentado à mesa, ele pega um espelho e começa a se maquiar em cena: pinta a boca de vermelho, marca as sobrancelhas de preto, aplica blush vermelho, coloca a gravata, o nariz e, enfim, surge o palhaço. Nesse segundo momento do espetáculo, o palhaço interage com a plateia, demonstra suas habilidades com malabares, bola de contato, números de mágica; as crianças participam do jogo de cena e, para finalizar, um áudio em off gravado pelo próprio artista declama um poema que é muito conhecido por ser declamado pelo palhaço Picolino:

*"Eu quero explicar a vocês
O que é ser um palhaço
O que é ser o que eu sou
E fazer isso o que eu faço*

*Ser palhaço é saber distribuir
Alegria e bom humor
E com esforço contentar
O público espectador
Muita gente diz Palhaço
Quando quer xingar alguém
E esse nome pronunciam
Com escárnio e desdém
E ao ouvir esta palavra
Outros sentem até pavor
Como se palhaço fosse
Criatura inferior
Mas de uma coisa fiquem certos
Para ser um bom palhaço
É preciso alma forte
E também nervos de aço

E além de tudo é preciso
ter um grande coração
para sentir isso o que eu sinto
Grande amor à profissão
O Palhaço também tem
Suas noites de vigília
Pois lá na sua barraca
Ele tem a sua família
Palhaço, meus amigos,
Não é nenhum repelente
Palhaço não é bicho
Palhaço também é gente
Falo isso em meu nome
E em nome de outros palhaços
Que muitas vezes trabalham
Com a alma em pedaços
Ser palhaço*

*É saber disfarçar a própria dor
É saber sempre esconder
Que também é sofredor*

*Porque se o palhaço está sofrendo
Ninguém deve perceber
Pois o Palhaço nem tem
O direito de sofrer"*

Sugeri a Gilson que, nesse momento, ele retornasse à mesma mesa em que havia feito sua maquiagem e, lentamente, a retirasse diante do público, enquanto o poema era ouvido em cena, finalizando assim o espetáculo.

Dito isso, pontuo meu olhar em relação à introdução da maquiagem dentro do próprio roteiro do espetáculo. A maquiagem delimitou, de forma precisa, a passagem para aquilo que desejávamos ressaltar: o ser palhaço que emerge em cena. Para isso, utilizamos a maquiagem como signo e narrativa. O ato de retirar a maquiagem diante do público, enquanto o poema era declamado, trazia a possibilidade de levá-los a compreender os contrastes da profissão, a importância dessa figura e, sobretudo, a presença real do artista por trás da máscara.

Figura 32 - Segundo momento do espetáculo "Um dia de Clown".



Foto: Lauro Vasconcelos. Arquivo pessoal do artista.

Dentre os três artistas sujeitos desta pesquisa, Gilson César é o que optou por utilizar sua maquiagem cobrindo todo o seu rosto: uma base branca complementada com sobrancelhas marcadas de preto, boca em formato que ele mesmo denomina “formato de cotonete”, olhos delineados de preto e um pouco de blush rosado.

Figura 33 - Palhaço Manga Rosa



Fonte: arquivo pessoal do artista (2024).

Essa característica de sua maquiagem, a cobertura total do rosto, nos leva a refletir sobre a necessidade que o artista sentiu de maquiar-se diante do público, principalmente infantil. Podemos pensar nessa escolha como uma forma de mascaramento, em que o branco integral do rosto provoca estranhamento no público, justamente por não conseguirem distinguir quem é aquela pessoa.

Nesse sentido, é possível observar uma dimensão performática dessa “ocultação” do rosto, como enfatiza Barrault:

O nosso caráter está impresso em nosso rosto, como um mapa geográfico. Com a máscara, tudo isso é suprimido. Mas, ao mesmo tempo, é estendido a todo o corpo. Definitivamente, se a máscara retira provisoriamente do vulto o mapa do ser, ao mesmo tempo, permite-nos expandi-la pelo corpo inteiro, permitindo-nos com isto ter um rosto de um metro e oitenta” (Barrault, apud Borralho; Silva, 2022, p. 125).

Dessa forma, a maquiagem de Gilson além de “ocultar” o rosto, também oferece uma nova dimensão para a expressão do artista. Considerando que, como observa Barrault na citação anterior, “o nosso caráter está impresso em nosso rosto, como um mapa geográfico”, a cobertura total do rosto de Gilson não apaga sua identidade, mas permite que outro ser, o palhaço, emerja.

Nesse processo, a comunicação além de se concentrar nas feições, se desloca para o corpo inteiro, para gestos e posturas, transformando o artista em uma presença ampliada e expressiva, pois, paralelo a essa descoberta do ser palhaço, Gilson César descobriu também sua habilidade de narrar histórias por meio da gestualidade, consolidando-se como um palhaço mímico reconhecido na cidade por essa singularidade.

Quando o artista passou a se apresentar nas ruas, a maquiagem ganhou uma nova função: tornou-se dispositivo de atração, reunindo pessoas em torno do artista e possibilitando a formação da roda. Nesse contexto, a maquiagem deixou de ser apenas recurso imagético e assumiu um caráter ritualístico de contato, acolhimento e convocação, abrindo espaço para o vínculo entre artista e público.

Em 2024, Gilson idealizou o projeto “Mímica na Rua”, que previa apresentações públicas no Centro Histórico de São Luís. Acompanhei e realizei a produção do projeto, o que me permitiu observar de perto a prática do artista de maquiar-se diante do público com a intenção de formar plateia.

Figura 34 - Gilson César no Projeto Mímica na Rua



Fonte: arquivo pessoal (2024)

Nos bastidores, misturada aos transeuntes, notei diferentes olhares: alguns curiosos, outros indiferentes, e muitos interessados em descobrir o que aconteceria naquele ponto.

Entre as pessoas que se aproximaram, chamou-me a atenção uma criança de colo, acompanhada de sua mãe, que observou atentamente todo o processo de feitura da maquiagem. Seus olhinhos curiosos e vidrados no artista enquanto ele se maquiava me fizeram imediatamente pensar que essa memória deveria ser registrada neste trabalho.

Figura 35 - “Mímica na Rua”



Fonte: arquivo pessoal (2024)

A criança (na imagem acima de camisa azul com sua mãe agachada) não esboçou medo ou aversão à figura do palhaço diante de si; ao contrário, transmitiu impressão de curiosidade, sentimento que parecia permear a maioria das pessoas que, rapidamente, formaram um semicírculo ao redor do artista. Constatei, assim, que essa estratégia funciona de fato como um ritual de aproximação, aproximando o público do artista e abrindo espaço para o contato, a relação cênica e o vínculo entre performer e espectadores.

3.3.2 Processo criativo da maquiagem

Quando penso no tempo de experiência artística que Gilson César acumula, torna-se inevitável refletir sobre o processo criativo que sustenta sua longa trajetória. Sua história, marcada por um início na palhaçaria que causou espanto nas crianças que o viam pela primeira vez caracterizado, revela estratégias de adaptação e um alinhamento particular entre a arte do palhaço e a mímica.

Esse percurso fez com que seu processo criativo se constituísse em múltiplas camadas e etapas, atravessadas tanto por desafios quanto por descobertas.

Ao ser questionado sobre a inspiração inicial para sua maquiagem de palhaço, Gilson recorda:

Sempre que eu via um circo sendo armado no bairro, aqui em São Luís, ou quando eu ia pro interior passar férias na casa da minha avó, aquilo me encantava. A chegada do circo era um acontecimento, e o que mais me chamava atenção eram os palhaços. Eu adorava ir só pra ver eles, essas imagens ficaram muito vivas na minha memória. Já na juventude, tive a oportunidade de brincar de palhaço numa creche, pra animar as crianças. Foi ali que tudo começou de verdade. Me inspirei nos palhaços de circo itinerante que eu via na infância, o nariz vermelho, a pintura simples, mas marcante. Foi a primeira vez que me pintei como palhaço, e desde então essa memória me acompanha. (Gilson César, entrevista concedida em 05 de abril de 2025)

Essa fala do artista mostra que o início do seu processo criativo não foi apenas técnico, mas também muito ligado às memórias da infância e às imagens dos palhaços e do circo que ele via. Essas lembranças servem como base para a maquiagem, mostrando como a experiência sensível vem antes da ação de se caracterizar. Em nossa entrevista Gilson explicou que sua maquiagem se modificou de forma muito intuitiva ao longo dos anos.

No início, usava o rosto todo branco, com lábios e olhos pretos, e apenas uma pinta vermelha no nariz. Com o tempo, experimentava formas diferentes, testava diante do espelho e, aos poucos, chegava a um estado de satisfação.

Figura 36 - Variações na maquiagem de Gilson César.



Fonte: arquivo pessoal do artista. Jornal O imparcial, outubro de 1994.

No recorte de jornal acima, percebemos dois pontos importantes: a maquiagem descrita pelo próprio artista (rosto branco, olhos e lábios em preto) e o fato de ele ser identificado como “mímico”. Essa separação entre a comicidade do palhaço e a expressividade da mímica acompanhou Gilson César por muito tempo e acabou refletindo também na forma como ele pensava a própria maquiagem. É nesse encontro que a caracterização dele vai ganhando contornos próprios, misturando o branco do mímico com a ludicidade e as cores do palhaço, criando uma identidade que não cabe em um único rótulo.

O artista destaca:

O palhaço talvez seja o processo de criação mais longo, mais profundo, porque você vai descobrindo ele através da experiência: das apresentações, do momento de se arrumar... E, com a maturidade, a caracterização vai se definindo, as cores, as formas, tudo vai ganhando mais identidade. (Gilson César, entrevista concedida em 05 de abril de 2025)

No início de sua trajetória, ao animar crianças numa creche, ele se inspirou na clássica boca vermelha do palhaço Augusto, um modelo do circo itinerante que marcava suas memórias. Mais tarde, explorou a narrativa corporal, adotando o palhaço branco: rosto totalmente pintado, com apenas preto e branco. Paralelamente, buscava que maquiagem e figurino conversassem: começou com macacões regionais estampados, evoluiu para malhas, e assumiu o branco total, mantendo a pinta vermelha no nariz.

Com a incorporação de influências externas, como personagens que via na TV, Gilson começou a usar cores mais vivas no figurino, refletindo essa mudança também na maquiagem. Hoje, ele mantém a essência: branco, preto e vermelho, cores que continuam contando a história construída ao longo de sua trajetória.

Quando iniciei minhas pesquisas acerca da maquiagem artística, mais especificamente em relação ao uso de materiais diversificados, técnicas, produtos, etc, estive envolvida paralelamente com o trabalho do artista Gilson César. Consequentemente passamos a vivenciar uma troca de saberes. Ele, com seus quase 40 anos de experiência artística e eu iniciante no mundo acadêmico.

O artista em questão sempre mencionou que durante sua trajetória artística, utilizou diversos materiais para realização de sua maquiagem. Os produtos iam desde pomadas para assaduras com talco, até chegar em uma mistura de óxido de zinco com manteiga de cacau.

Eu aprendi muito observando e convivendo com atores, com mímicos. Foi nesse contexto que fui construindo minha maquiagem. Por exemplo, a base branca, eu aprendi a fazer com um engenheiro químico que era mímico, de El Salvador. Ele me ensinou uma fórmula porque, na época, aqui em São Luís, não tínhamos acesso a produtos de maquiagem artística. A receita era simples, feita com os materiais que tínhamos à mão: óxido de zinco, manteiga de cacau ou vaselina e talco. Essa mistura se tornou minha base branca por muitos anos. Depois, complementava com lápis preto ou até batom preto, para marcar os traços da boca e dos olhos. (Gilson César, entrevista concedida em 05 de abril de 2025)

Ali o artista chegou a essa composição com bastante aproximação do que hoje conhecemos como *clown*. O que desejo trazer como reflexão neste ponto é em relação ao momento em que nossos saberes se cruzam.

Em meados de 2016, Gilson César passou a permitir que eu o maquiasse, tanto para que eu pudesse praticar, quanto para que ele experimentasse o fato de ter o seu

palhaço maquiado por outrem. Este ato me fez refletir sobre algumas questões, dentre elas as que mais me causaram inquietação foram as seguintes:

Primeiro, entendendo o palhaço como uma figura subjetiva, carregada de significados e histórias, até que ponto eu poderia interferir no processo de execução da maquiagem do artista?

Segundo, sabendo que o artista ao longo da sua carreira sempre executara sua maquiagem sozinho, e muitas vezes, perante ao público, de que forma o ato de maquiar o artista, poderia influenciar no resultado de sua performance? Terceiro, essa influência seria positiva ou indiferente? Como eu poderia colaborar com meus saberes iniciantes no seu processo de adequação a novos produtos do mercado?

Essas questões me acompanharam durante todo o período em que estive envolvida na maquiagem de Gilson César. Ao mesmo tempo em que me permitiam colocar em prática conhecimentos técnicos iniciais, também me forçaram a refletir sobre os limites da intervenção em uma construção cênica alheia e sobre o respeito à autonomia do artista.

Descobri que a colaboração não se restringia à aplicação dos produtos, mas se realizava principalmente por meio do diálogo, da experimentação conjunta e da troca de saberes, permitindo que novas possibilidades surgissem sem comprometer a singularidade do artista. Esse processo evidenciou que a maquiagem de palhaço é simultaneamente técnica, criativa e profundamente subjetiva, sempre moldada pela história, pelas escolhas e pela experiência do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra” (Drummond).*

Lá na introdução eu avisei que gostava de contar histórias, e chego até aqui com Drummond ecoando essas palavras na minha mente. Partindo desse ponto, apresento agora as conclusões desta pesquisa, refletindo sobre os aprendizados, desafios e contribuições que emergiram ao longo do percurso.

Março de 2024, eu estava animada, havia acabado de sair da qualificação, tudo certo para continuar plenamente minha pesquisa. Ainda ecoavam em mim os vestígios de satisfação da boa avaliação da banca na defesa. Estava em sala dando aula para meus alunos do sétimo ano quando fui tomada por uma dor na região abdominal inferior direita que nunca havia sentido, algo estranho. Sentei, respirei fundo, não via a hora de chegar ao final do 5º horário e voltar para casa. Dipirona, Buscopan, nada resolvia.

No dia seguinte tinha que estar bem, pois iria trabalhar na equipe de maquiagem da Via Sacra do Anjo da Guarda. Fui ao médico pela manhã, fiz uma ultrassonografia e nada. Ninguém entendia de onde vinham aquelas dores. Mais doses de remédio para dor e fui trabalhar. Até hoje não sei como consegui aguentar das 14h às 20h maquiando atores. Talvez o amor pela maquiagem e o compromisso assumido tenham sido o meu combustível e minha dose de serotonina para aliviar a dor que eu estava sentindo.

Lembro que às 20h, já muito cansada, maquiando os últimos atores sentada, chamei o coordenador da equipe de maquiagem e disse: — Eu não aguento mais, vou pra casa. Guardei meu material e segui para a casa do meu companheiro, o palhaço Manga Rosa. Ele, ao ver meu estado, disse que eu não deveria nem ter ido, e eu apenas respondi: — Eu não poderia faltar.

No dia seguinte, Sexta-feira Santa, acordei com mais dor ainda, fora a madrugada que foi terrível. Eu me mantinha em pé à base de dipirona de 1 grama e compressas de água morna. Não tive condições de ir maquiar no segundo dia de apresentação. Lembro que fui almoçar antes de ir à emergência e encontrei meu

orientador, o professor Jurandir. Cumprimentamo-nos e ele brincou dizendo: — Está comemorando o sucesso da qualificação?

Eu não lembro muito bem o que respondi, apenas sorri e saí do restaurante direto para a emergência. “Virose da mosca”, disse o médico que me atendeu, muito apressado, sem cautela nenhuma em entender meus sintomas. Não entendi. Como pode uma virose me deixar quase sem conseguir andar de tanta dor? Tomei uma medicação intravenosa que ele receitou e voltei pra casa. Foi a primeira noite em que consegui dormir sem acordar chorando de dor.

Na segunda-feira pós-feriado, fiz uma tomografia computadorizada do abdômen. Dois dias depois veio o diagnóstico: pedra no rim e no ureter. Na verdade, Drummond, no meio do meu caminho tinham duas pedras. Consultas, mais exames, medicações e, pronto, consegui expelir as pedras sem necessidade de cirurgia. Ufa! “Agora sim, vou retomar à minha escrita”, pensei.

Pois bem, algum tempo depois comecei a sentir um desconforto na região lombar. Bastava ficar uns 30 minutos sentada para incomodar. “Ué, o que será agora?”, pensei. “Outra pedra? Não é possível! Estou seguindo todas as recomendações médicas, impossível!”

Os dias foram passando e o incômodo em ficar sentada só aumentava. Não consegui permanecer em uma cadeira nem para assistir a um espetáculo do início ao fim. Nesse dia, chorei. Algo estava errado. E lá vamos nós para mais um especialista. Ressonância magnética e... *tcharam*: uma hérnia de disco! Ora, ora, Drummond, pelo visto tinham várias “pedras” no meio do meu caminho.

Tratamento: três infiltrações para aliviar a dor, comprimidos, fisioterapia, corticoide, estresse, efeitos colaterais, alergias etc. Tive que trancar o mestrado. No dia de enviar a documentação de solicitação de trancamento senti uma dor diferente: uma pontada na boca do estômago, um aperto no peito, um sentimento de que talvez eu não conseguisse retomar depois. Me desliguei totalmente da pesquisa, meus planos e meu cronograma dissiparam-se em meio a receituários e cartelas de comprimidos. Não fiz entrevistas, não li mais nenhuma referência bibliográfica, me senti incapaz. Concentrei-me apenas em não piorar da coluna.

Pois bem, se chegamos até aqui, meu caro leitor (a), é sinal de que tive forças para retomar, pois nem só de pedras são construídas as trilhas, há de se ter muito afeto, companheirismo e acima de tudo riso! Percebo hoje que essa travessia entre o

adoecimento e a retomada da escrita atravessou também minha forma de olhar para os processos de caracterização.

Assim como o corpo de palhaços e palhaças se transformam pela caracterização, o meu corpo também precisou se reconstruir para continuar criando. Esse percurso reafirmou para mim que a arte, e em especial a maquiagem, pode ser um gesto de cura, de resiliência e de reexistência. Essa trilha não é o fim, e agora convém retomarmos outros apontamentos sobre esta pesquisa.

Esta dissertação teve como principal objetivo constatar aspectos subjetivos como disparador em processos de concepção da maquiagem cênica de palhaços (as). Bem como compreender a maquiagem na palhaçaria como um campo de criação estética e identitária. Ao longo desse percurso, foi possível observar que a maquiagem, mais do que um elemento visual, constitui-se como linguagem que atravessa tempos, espaços e tradições, dialogando com práticas artísticas e também com manifestações populares brasileiras.

No primeiro capítulo, retomei a história da maquiagem teatral no Ocidente e sua relação com a máscara grotesca, estabelecendo um panorama que permitiu compreender a singularidade do palhaço brasileiro, em especial a partir do circo e de personagens cômicos presentes em manifestações populares, como o Mateus, o Papangu, o Clóvis e o Cazumba. Essas figuras nos revelam que a comicidade no Brasil se constrói em diálogo constante com a cultura popular e com formas coletivas de expressão.

No segundo capítulo, direcionei o olhar para a dimensão subjetiva da maquiagem, compreendendo-a como um processo que envolve memória, afetividade e ritualidade. Evidenciou-se que a maquiagem não se limita a uma técnica ou recurso estético, mas constitui uma etapa essencial da preparação do artista para a cena, momento em que se constrói a identidade da personagem e se afirmar a singularidade de cada palhaço(a). Ressaltei, ainda, minhas próprias experiências que permeiam a figura do palhaço, sobretudo no que diz respeito à maquiagem, permitindo uma aproximação entre o meu olhar enquanto pesquisadora e a vivência prática enquanto maquiadora. Essa articulação entre experiência pessoal e análise crítica reforça a compreensão da maquiagem como elemento importante na construção cênica e da poética do corpo performático.

No terceiro capítulo, apresentei falas de entrevistas realizadas por meio de um questionário estruturado e reflexões de três artistas que utilizam a maquiagem em

seus processos criativos, atribuindo a ela a devida importância. A escuta dessas vozes trouxe à tona diferentes formas de compreender e vivenciar a maquiagem, reafirmando a diversidade de experiências e estilos presentes na palhaçaria. Essa multiplicidade evidencia que a maquiagem não é uma convenção fixa, mas um território de invenção, no qual cada artista deixa sua marca.

Com a palhaça Palita, observamos um processo de concepção com auxílio de um profissional da maquiagem e a relevância de uma construção alinhada a escolhas subjetivas. A maquiagem não foi concebida aleatoriamente, mas cuidadosamente planejada, de modo que a personalidade da palhaça fosse expressa tanto pelo rosto quanto pela técnica utilizada.

No caso da palhaça Fulustreca, o processo de transição de um palhaço para uma palhaça transformou completamente a estética da artista. Embora inicialmente isso não estivesse claro para Sandra Cordeiro, intuitivamente os códigos visuais levavam o público a reconhecer Fantasia como homem, por meio do figurino e de traços de maquiagem mais grossos, firmes e exagerados. Com Fulustreca, houve uma mudança desde o figurino, que passou a incluir saias, até a maquiagem, que ganhou novos contornos, inspirada em referências de palhaças já existentes. Traços mais grossos deram lugar à sutileza, como um blush rosado, uma boca mais delineada, demonstrando a delicadeza da nova estética.

Já com Manga Rosa, percebemos a maquiagem em várias nuances: como rito de aproximação, como espaço de experimentação de técnicas e como parte do roteiro cênico, demarcando a mudança de personagem. Nesse caso, a maquiagem revela sua potência versátil, alinhando técnica, diálogo com o espaço e interação com o público. A improvisação e a necessidade de marcar presença em espaços públicos transformam o ato de maquiar-se em um convite ao espectador, que inicialmente observa o processo e logo se depara com a performance acontecendo diante de seus olhos.

A trajetória desses três artistas nos revela possibilidades de criação e atuação que ultrapassam barreiras e limites. São histórias que merecem ser contadas e que podem servir de inspiração para novos artistas, pesquisadores, estudantes e todos aqueles interessados na prática e no estudo da palhaçaria, sobretudo a maquiagem cênica.

Portanto, considero que este trabalho contribui para o campo das artes cênicas ao valorizar a maquiagem como objeto de reflexão e registro, reconhecendo sua

importância tanto no aspecto histórico quanto no processo criativo e subjetivo do artista. Além disso, abre caminhos para futuros desdobramentos, seja na pesquisa acadêmica, seja em práticas pedagógicas e artísticas, ampliando a compreensão sobre o papel da maquiagem na construção de personagens e na poética da cena.

Se no meio do meu caminho havia pedras, hoje percebo que também havia cores, pincéis e risos. Cada obstáculo tornou-se parte da paisagem que compõe esta pesquisa, um trajeto feito de corpo, tinta e afeto. Como a maquiagem que se renova a cada espetáculo, concluo este trabalho certa de que toda escrita é um constante recomeço.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: **UNESP**, 2003.

BORRALHO, Tácito Freire; SILVA, Rogério Vaz da. A máscara e os personagens mascarados nos folguedos maranhenses. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 119–135, 2022. DOI: 10.5965/2595034701262022119. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/22416>.

BRAGA, Bya; TONEZZI, José. O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania. Jundiaí: **Paco**, 2017.

BRITANNICA. **Stand-up comedy: history, artists, & facts**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/stand-up-comedy>.

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

CARDOSO, Manu Castelo Branco de Oliveira. Bololôs, armários, moitas e ruínas. 1. ed. Brasília, DF: **Avá Editora**, 2023.

CASTRO, Alice Viveiros. O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Ed. **Família Bastos**, 2005.

CASTRO, Lili. Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo. 1. ed. Rio de Janeiro: **Mórula**, 2019.

CIAMIRAMUNDO. **Integrantes: Michelle Cabral**. Disponível em: <https://ciamiramundo.com.br/integrantes/michelle-cabral/>.

DECHILE. Carácter – **Diccionario etimológico**. Disponível em: <https://etimologias.dechile.net/?cara.cter>.

DIFERE COMUNICAÇÃO. **O que é marca?** Disponível em: <https://www.diferecomunicacao.com/post/o-que-e-marca>.

DRAMICHELETTEIXEIRA. **Compreendendo a coulrofobia**. Disponível em: <https://dramichelleiteixeira.com.br/compreendendo-a-coulrofobia/>.

EDITORIAL, Corpo. Palhaça Curalina (Drica Santos). *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis*, v. 2, n. 47, p. 1–17, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24156>.

ELIAS, Joaquim. No encaço dos bufões. Belo Horizonte: **Javali**, 2018.

ESCAVADOR. **Andressa Cabral da Costa da Silva**. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/7873960/andressa-cabral-da-costa-da-silva>.

FÉRAL, Josette. **A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos**. Revista Brasileira de Estudos da Presença [Internet].

G1. **Conheça o Museu do Papangu em Bezerros**: história da figura carnavalesca passou por seis fases ao longo do tempo. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2025/03/03/conheca-o-museu-do-papangu-em-bezerros-historia-da-figura-carnavalesca-passou-por-seis-fases-ao-longo-do-tempo.ghtml>.

G1. **Misticismo e irreverência**: conheça o Cazumbá, personagem mascarado do bumba meu boi do Maranhão. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/saojoao/noticia/2023/06/27/misticismo-e-irreverencia-conheca-o-cazumba-personagem-mascarado-do-bumba-meu-boi-do-maranhao.ghtml>.

G1. **Rua, resistência e formação: conheça o Circo Tá na Rua, projeto que democratiza a arte circense em São Luís**. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/vem-ver-pequeno/noticia/2024/03/28/rua-resistencia-e-formacao-conheca-o-circo-ta-na-rua-projeto-que-democratiza-a-arte-circense-em-sao-luis.ghtml>.

GUIA DOS CURIOSOS. Disponível em: <https://www.guiadoscuriosos.com.br>.

GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. Semiologia do teatro. São Paulo: **Perspectiva**, 2012.

HARPER, Douglas. **Character – Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <https://www.etymonline.com/pt/word/character>.

HISTÓRIA DO TEATRO MARANHENSE. **História do teatro maranhense**. Blogspot. Disponível em: <http://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/>.

HOMEM, Nayara. As tintas do riso: maquiagem e palhaçaria. Salvador, BA: **Santa Luzia**, 2018.

IAMIN, Solange Regina Signori; WISNIEWSKI, Maurício. **Medos e fobias**: intervenções cognitivo-comportamentais na prática clínica. 1. ed. São Paulo, SP: Vetor Editora, 2023.

IMIRANTE. **Dia do Palhaço terá programação especial em São Luís**. 2017. Disponível em: <https://imirante.com/entretenimento/sao-luis/2017/12/11/dia-do-palhaco-tera-programacao-especial-em-sao-luis>.

IMIRANTE. **I Festival de Circo**: saiba tudo sobre o projeto. 2018. Disponível em: <https://imirante.com/entretenimento/sao-luis/2018/09/28/i-festival-de-circo-saiba-tudo-sobre-o-projeto>.

IMIRANTE. **Vereador cobra revitalização do Circo Escola em São Luís**. 2025. Disponível em: <https://imirante.com/noticias/sao-luis/2025/02/25/ipolitica-vereador-cobra-revitalizacao-do-circo-escola-em-sao-luis>.

PEREIRA, Jurandir Eduardo. **Figurino TransAverso**: processos de rupturas em gênero na criação e ensino do figurino cênico. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 13, n. 27, p. 196-218, 2023.

LULÚ, Maria; FRANCO, Monique. Palhaços do nosso povo. Clerouak: **Edição das autoras**, 2010.

MAGALHÃES, Mônica Ferreira. As articulações entre o corpo e a maquiagem corporal de Craig Tracy. **Estudos Semióticos**, v. 7, n. 1, São Paulo, s.d. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35262>.

MAGALHÃES, Mônica Ferreira. **Maquiagem e pintura corporal**: uma análise semiótica. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

MONTANHEIRO, Adriana. **Mulheres vestidas de arte**: relatos e reflexões sobre gênero, corpo e hibridismos artísticos nos processos de criação de arte vestível/ Adriana Montanheiro. -- 2023. 385 p.

MULTIRIO. **Clóvis ou bate-bolas são patrimônio cultural do Rio**. Disponível em: <https://multi.rio/index.php/noticias/1038-cl%C3%B3vis-ou-bate-bolas-s%C3%A3o-patrim%C3%B4nio-cultural-do-rio>.

O IMPARCIAL. **Conheça o Circo Tá na Rua**: o projeto que coloriu o Centro Histórico ludovicense. 2020. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2020/09/conheca-o-circo-ta-na-rua-o-projeto-que-coloriu-o-centro-historico-ludovicense/>.

PANTANO, Andreia Aparecida. A personagem palhaço. São Paulo: **UNESP**, 2007.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: **Perspectiva**, 2011.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: **Perspectiva**, 2007.

PORTAIS UFMA. **Docente do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA lança livro sobre teatro e educação**. Disponível em: <https://portalpadrao.ufma.br/site/noticias/docente-do-curso-de-licenciatura-em-teatro-da-ufma-lanca-livro-sobre-teatro-educacao>.

PORTAIS UFMA. Notícia: **Circo Escola de São Luís**. Disponível em: <https://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/noticias/noticia.jsf?id=41258>.

PORTAL PADRÃO UFMA. **Grupo de pesquisa Encenação e Corporeidades desenvolve série sobre personagens circenses e terá exibição na TV UFMA**. Disponível em: <https://portalpadrao.ufma.br/site/noticias/grupo-de-pesquisa-encenacao-e-corporeidades-desenvolve-serie-sobre-personagens-circenses-e-tera-exibicao-na-tv-ufma>.

POSSOLO, Hugo. **Palhaço-Bomba**: crônicas e artigos de Hugo Possolo. São Paulo: Parlapatões, 2009.

PRIBERAM INFORMÁTICA, S.A. **Caracterizar – Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/caracterizar>.

RÉMY, Tristan. Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown. São Paulo: Edições **Sesc São Paulo**, 2016.

RUIZ, Roberto. Hoje tem espetáculo?: as origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: **INACEN**, 1987.

SAMPAIO, José. **Maquiagem teatral: uma experiência metodológica de ensino na licenciatura em teatro**. 2016.

SESC MARANHÃO. **Sesc Circo 2023 acontece em São Luís e Itapecuru com programações para todas as idades**. 2023. Disponível em: <https://www.sescma.com.br/2023/11/03/sesc-circo-2023-acontece-em-sao-luis-e-itapecuru-com-programacoes-para-todas-as-idades/>.

SESC PERNAMBUCO. **Festival Tiúma Circense movimenta São Lourenço da Mata**. 2023. Disponível em: <https://www.sescpe.org.br/2023/11/03/festival-tiuma-circense-movimenta-sao-lourenco-da-mata/>.

SEYSSEL, Waldemar. Arrelia: uma autobiografia. São Paulo: **IBRASA**, 1997.

SILVA, Flávia Gonçalves. Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia da Educação**, n. 28, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, 2017.

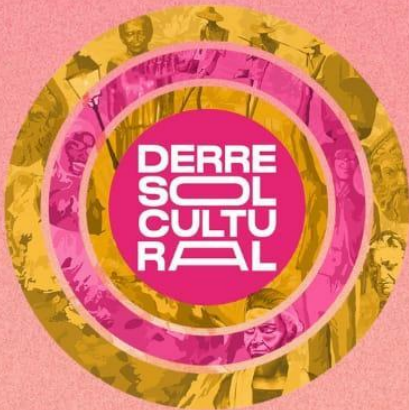
TAYLOR, Diana. Performance. 1. ed. São Paulo: **Perspectiva**, 2023.

TEIXEIRA, Ubiratan. Dicionário de teatro. São Luís: **Instituto Geia**, 2005.

THEBAS, Cláudio. O livro do palhaço. São Paulo: **Companhia das Letrinhas**, 2005.

TODA MATÉRIA. **Teatro grego**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/teatro-grego/>.

ANEXOS

ANEXO A – Divulgação de apresentação de pesquisa

**DIA 18/08
Às 16h**

**Apresentação de
pesquisa/ painel:**

**Traços e trajetos: a
maquiagem do (a)
palhaço (a) e suas
singularidades**

Jéssica Bellini/MA



**Local: Instagram e Youtube
Sesc Maranhão**

Mais informações:  @sesc_ma /  98 988930344

ANEXO B – Divulgação de oficina de cortejo

OFICINA

8ª Edição
**Sesc
Circ**
Meu território é o circo

Dias 13, 14, 16 e 17/11

14h30 às 17h - Oficina de cortejo circense - Gilson César, Sandra Cordeiro e Jéssica Bellini (MA)

LOCAL: TEATRO ITAPICURAÍBA

 **Sesc Maranhão**
 **@sesc_ma**

Sesc Fecomércio
Senac

APÊNDICE

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS ARTISTAS.

Obrigada por aceitar participar desta etapa. Sua contribuição é fundamental para minha pesquisa de mestrado intitulada “Traços e trajetos: a maquiagem do (a) palhaço (a) e suas subjetividades”. A participação é voluntária e as informações fornecidas serão utilizadas exclusivamente para fins acadêmicos, podendo integrar publicações como artigos, resumos e outros materiais científicos. Todos os dados serão utilizados de forma ética e com respeito. Ao responder o questionário, você concorda com o uso de suas respostas para esses propósitos. Caso tenha dúvidas ou precise de mais informações, estou à disposição.

Muito obrigada pelo seu tempo e colaboração.

Obs.: Você pode responder diretamente neste documento ou, se preferir, pode enviar suas respostas em áudio pelo WhatsApp.

- 1ª) Qual foi a inspiração inicial para a sua maquiagem de palhaço (a)?
- 2ª) Quais elementos você considera essenciais na maquiagem de um palhaço (a) ?
- 3ª) A sua maquiagem se modificou ao longo dos anos? Se sim, quais alterações foram feitas?
- 4ª) Você utilizou referências culturais ou históricas na criação da sua maquiagem? Se sim, quais?
- 5ª) Qual é o papel da cor na sua maquiagem e como você escolhe as cores que usa?
- 6ª) Como foi a escolha dos traços, linhas e formas da sua maquiagem?
- 7ª) Você adapta sua maquiagem para diferentes públicos e contextos?
- 8ª) Qual é a parte mais desafiadora do processo de aplicar sua maquiagem de palhaço (a)?
- 9ª) Você acredita que sua maquiagem influencia a forma como o público percebe e interage com você?
- 10ª) Como você descreve a relação entre a sua personalidade e a sua maquiagem de palhaço (a)?
- 11ª) Existe algum elemento simbólico ou pessoal em sua maquiagem que tenha um significado especial para você? Se sim, qual?
- 12ª) De que forma você percebe a maquiagem como um elemento poético na construção da sua cena?
- 13ª) Além da caracterização visual, que sensações ou significados você busca transmitir com a maquiagem no seu trabalho artístico?
- 14ª) Existe algum outro aspecto que você considera relevante sobre o processo de construção da maquiagem que não foi abordado neste questionário?