Caracterização teatral uma arte a ser desvendada

Mona Magalhães

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MAGALHÃES, M. Caracterização teatral: uma arte a ser desvendada. In: FLORENTINO, A., and TELLES, N., eds. *Cartografias do ensino do teatro* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2008, pp. 209-219. ISBN 978-85-7078-518-3. <https://doi.org/10.7476/9788570785183.0022>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

CARACTERIZAÇÃO TEATRAL: UMA ARTE A SER DESVENDADA

Mona Magalhães

Este texto tem como objetivo ressaltar pontos para o estudo da caracterização e, em particular, da maquiagem cênica, nas escolas, e sua utilização prática nos espetáculos teatrais. São muitos os fatores relevantes dentro deste tema. De início, enfrenta-se uma barreira pela escassez de literatura específica, de informações e de profissionais capacitados nessa área. As poucas obras encontradas, normalmente em outros idiomas, enfocam principalmente o uso de técnicas. Os livros que privilegiam um pensamento sobre a criação da caracterização ainda estão aquém da demanda em relação ao ensino e à prática, que vêm se fazendo cada vez mais presentes nas escolas, festivais de teatro e mercado de trabalho. Tal lacuna foi o que me incentivou a pesquisar este tema, sobre o qual foi feita a minha dissertação de mestrado, intitulada *Um rosto para a personagem: o processo criativo das maquiagens do espetáculo teatral 'Partido'*, do Grupo Galpão. Deste modo, destacarei neste artigo alguns pontos em caráter introdutório, que se encontram mais aprofundados na minha dissertação.

Primeiramente, há a necessidade de definir o conceito de caracterização, para depois discutir as suas funções no teatro. A caracterização, em um sentido lato, significa desde a construção dos atributos físicos e características psicológicas da personagem pelos escritores até a sua materialização no palco ou nas telas (cinema ou televisão). A maneira que o escritor encontra para apresentar a personagem ao leitor se dá por meio da caracterização. As personagens, seres fictícios, reproduzidos ou inventados, saídos da memória, da observação ou da imaginação dos autores são dispostas no romance de uma maneira fragmentária, para que, assim como acontece na vida real, o leitor possa conhecê-las aos poucos, porém de uma forma mais lógica, com uma “linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser”¹. Para um estudo mais detalhado a respeito das técnicas de caracterização das personagens utilizadas pelos escritores, podem ser verificadas as seguintes obras:

¹ CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 59.

Decupagem das características da personagem

Como um modo de identificação dos atributos das personagens e futura utilização na materialização cênica, utilizo um quadro de análise baseado nos estudos de Renata Pallotini (1989):

Quanto ao espetáculo: Estilo: Proposta texto/montagem.

Época em que se passa a história, ou época em que foi escrita.

Com relação às personagens são verificados os seguintes itens:

Posição sócio-cultural; Sexo; Idade (Cronológica/aparência); Raça;

Estado físico do momento;

a) Interferência por uma atividade física (sujeira, suor etc.);

b) Influência climática (chuva, sol, vento etc.);

c) Sinais particulares/defeitos físicos (cicatrizes, anomalias, queimaduras etc.);

d) Conformação especial (beleza/aparência grotesca).

A materialização da personagem

No cinema, na televisão e no teatro, a personagem é encarnada pelo ator, o que possibilita, desse modo, a sua passagem do estado virtual (palavra escrita) para o estado real construído. Mediante o ator, ela ganha consistência, alterando, assim, a percepção imaginária do papel, que era de posse do leitor, e introduz uma perspectiva que não é imaginada e, sim, determinada pela encenação.

Robert Abirached observa que o caminho percorrido pela personagem escrita até a personagem na cena passa pelo imaginário do ator, e esse imaginário é a dimensão humana do papel que “a torna legítima aos olhos daqueles que a apreciam [os espectadores]”². Conforme pensa Abirached, o ator se submete aos elementos fornecidos pelo escritor como: algumas características físicas ou os chamados atributos, no romance (altura, voz, vestuário, forma de andar) e de algumas coordenadas históricas ou sociais (meio, educação, profissão etc.). Por meio de sua experiência e sensibilidade, o ator constrói sua personagem, objetivando-a, dirigindo-a, desfazendo, por conseguinte, a fronteira atribuída ao real. Sendo assim, a transformação visual do ator na personagem passa a ser de grande importância tanto para ele próprio quanto para o espectador. Verifica-se, então, a real importância da caracterização para a construção facial das criaturas ficcionais, tanto pela necessidade do ator de se desvincular de sua imagem quanto para a concepção estética e visual do espetáculo.

A caracterização do ator

É a partir da caracterização que se fará com que a personagem, criada por um autor, possa ser verossímil ao ser humano, ou seja, como pensa Renata Pallotini: “[...] seja ela vista pelo ângulo físico, psicológico ou social – ou outros –, a carac-

² ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociacion de Directores de Escena de España, 1994. p. 217.

terização é um conjunto de traços organizados, que visam a pôr de pé um esquema de ser humano”³. Para o ator, no teatro, a caracterização é um conjunto de técnicas que lhe possibilitam a construção da personagem criada anteriormente pelo autor.

Na encenação, a construção do rosto da personagem está inserida na caracterização que o ator utiliza para compô-la de uma forma geral, e também os recursos que ele utiliza para criar suas personagens, como corpo e voz. No entanto, trata-se aqui, da construção visual dos seres fictícios, especificamente da construção do rosto por meio da maquiagem. Lembrando, ainda, que o figurino faz parte da caracterização visual da personagem.

Para o arquiteto e fotógrafo Cláudio Kubrusly, o rosto é a verdadeira identidade do ser humano, que mesmo com o passar dos anos é possível o seu reconhecimento. Ele seria como páginas de um livro que contam uma história que pode ser lida por seus semelhantes. “O rosto identifica uma única pessoa e evoca seu modo de ser, sua personalidade e, eventualmente, suas idéias”⁴.

A arte que possibilitará a criação desse rosto para a personagem é a maquiagem. Para Pavis, ela pode ser considerada o figurino vivo que se inscreve na pele do ator, que “faz o rosto passar do animado ao inanimado, flerta com a máscara”⁵.

A maquiagem não é, no entanto, uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório. Não é tampouco uma ‘técnica do corpo’, uma ‘maneira com a qual os homens sabem utilizar seu corpo’. 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 tênue⁶.

Constantin Stanislavski relata sobre a vinculação natural e estreita que se procede entre um ator e sua personagem, como privilegia a atuação realista do final do século XIX, abordando a relevância da caracterização para a transformação do intérprete em personagem, e, de uma mesma forma, preservá-lo para que ele possa se transformar por completo em sua personagem. “Assim, a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, [ele] pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação”⁷.

A caracterização como um todo, e a maquiagem em particular, é um recurso importantíssimo para o ator, pois irá ajudá-lo a revelar a sua personagem para si mesmo, durante o seu processo de construção e, mais adiante, no desvelar que irá proceder em relação ao público que o assistirá. Tal pensamento é corroborado por Richard Corson, que diz que a maquiagem irá iluminar a personagem tanto para o ator quanto para o público, provendo seu verdadeiro retrato para ambos. E, posso dizer que a ma-

³ PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. p. 67.

⁴ KUBRUSLY, Cláudio Araújo. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 35.

⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 232.

⁶ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 170.

⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 53.

quiagem irá tornar a personagem palpável para seu intérprete, o que antes era, como define Pallottini, “um fantasma sem forma”⁸, a partir do momento em que o ator a vê sobre seu rosto este se torna mais vivo, é como se fosse o seu real nascimento.

A maquiagem cênica também é um importante preparo para o ator oriental ou ocidental, como é relatado por Pronko. Em seu livro é encontrado um depoimento de um ator do Kabuki em excursão aos Estados Unidos, em 1960: “Quando você vai ao teatro cedo, você começa fazendo sua maquiagem vagarosa e calmamente, e, na hora em que você está pronto, então você está olhando a personagem no espelho. Você está preparado”⁹.

Máscara x Maquiagem

Para Roubine, o rosto do ator numa caracterização pode estar nu, maquiado ou mascarado¹⁰. Para Jean-Louis Barrault, “a máscara e a maquiagem apesar de serem um caso extremo se aproximam em algumas estéticas teatrais”¹¹, com isso, faço algumas observações acerca da primeira, já que a segunda será vista com mais atenção. Para Amleto Sartori e Abirached, a máscara nasceu da necessidade de se anular as características do ator para que ele pudesse se descobrir um indivíduo com vida independente, permitindo desenvolver diferentes caracteres morais sem se preocupar com o julgamento sobre sua conduta, pensamento análogo ao de Stanislavski¹².

A máscara, segundo Roubine, “[...] se distingue da maquiagem pelo fato de anular, com uma superfície rígida, a mobilidade expressiva do rosto”¹³. Para Pavis, esta mesma “[...] máscara desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação do espectador com o ator”¹⁴, motivo pelo qual, para Roubine, “[...] o código mimético dominante a banuiu do palco moderno”¹⁵, cujo objetivo é o da ilusão sobre o real.

A maquiagem e suas funções

“Um rosto no meio do palco. Uma platéia inteira na frente”. Zeca Camargo começa com esta frase o capítulo relativo à maquiagem das artes cênicas, do livro *A maquiagem através dos tempos*¹⁶. Com certeza, uma das funções da maquiagem cênica é a de tornar o rosto do ator perceptível ao público. No entanto, ela não se reduz apenas a valorizar e a ressaltar traços verossímeis e realistas, do ator ou da personagem. Segundo Pavis, ela “[...] assume um relevo particular, visto ser o último toque dos preparativos do rosto do ator e porque contém uma série de informações”¹⁷. Seguindo esse pensamento, Corson acredita que assim como a expressão vocal e corporal, “a maquiagem

⁸ PALLOTINI, 1989, p. 63.

⁹ UTEMON apud PRONKO, Leonard C. *Teatro: leste & oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.181.

¹⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987. p. 56.

¹¹ BARRAULT, Jean-Louis. Préface. In: BAISSÉ, Guy; ROBIN, Jean. *Maquillages et perruques au théâtre*. Paris: Librairie Théatrale, 1954. p. 6.

¹² STANISLAVSKI, 1986

¹³ ROUBINE, 1987, p. 59.

¹⁴ PAVIS, 1999, p. 235.

¹⁵ ROUBINE, 1987, p. 59.

¹⁶ CAMARGO, 1987, p. 80.

¹⁷ PAVIS, 1999, p. 231.

faz parte do ofício do ator”¹⁸, e a negligência neste campo poderá levar ao fracasso o projeto visual preciso e cuidadoso da maquiagem. Para Corson, o corpo do ator é seu canal de comunicação visual com o público e o descuido com esse aspecto, certamente, diminuirá o possível impacto de sua performance. Sem dúvida, “[...] 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”¹⁹.

São encontrados vários estilos e funções da maquiagem teatral. Pavis destaca cinco funções: embelezar, acentuar ou reforçar os traços, codificar o rosto, teatralizar a fisionomia e estender a maquiagem.

A maquiagem como meio de embelezar o rosto

A maquiagem independente de sua natureza, ou seja, social, cinematográfica, de sociedades orientais ou ocidentais, tradicionais ou não tradicionais, das diversas civilizações, possui diferentes significados culturais, sociais e espirituais, contudo, não perde o sentido estético.

Não se pretende aqui julgar o gosto ou costume de cada civilização, sociedade ou época, e sim, verificar como ela é vista cenicamente. No teatro ela é valorizada pela capacidade de camuflar pequenos defeitos da pele e do rosto do ator: “[...] como retirar bolsas dos olhos, disfarçar um queixo duplo, eliminar uma espinha”²⁰. Tais cuidados podem ser tratados com certa ironia para os que desconhecem as necessidades teatrais, porém, para Barrault, mesmo no embelezamento para se estar no palco, assim como fazem as mulheres e, em alguns casos, os homens, para a sociedade em que vivem, “está embutido uma magia”²¹.

A maquiagem para acentuar os traços do rosto

Numa outra função, a maquiagem teatral é usada devido à necessidade de se aumentar os traços expressivos do ator para suportar o excesso de luz e para compensar a distância existente entre a platéia e o palco, neste caso refiro-me à arquitetura do palco italiano, visto que os palcos de arena e de câmara proporcionam uma certa proximidade da platéia com o palco, fazendo com que a intensidade da maquiagem usada no primeiro deva ser diminuída. A luz artificial tende a empalidecer e achatar a fisionomia do ator, além de levar a perda de 30% da intensidade da maquiagem e a distância, quando muito grande, faz com que o espectador não consiga ter uma definição da expressão facial do ator. Desse modo, como pensa Pavis, “os traços expressivos devem ser aumentados de maneira a aparecerem naturais, mesmo longe do palco”²², inclusive o detalhe sutil deve ser visto. Jean-Jacques Roubine a define como um rosto nu, ou seja, tecnicamente o rosto estará maquiado, porém será uma maquiagem invisível ao espectador, dissimulando, desta maneira, a natureza de artifício. É uma maquiagem que evita que “o ator pareça pálido sob a luz dos refletores”²³.

¹⁸ CORSON, Richard. *Stage makeup*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975. p. 3.

¹⁹ PAVIS, 2003, p. 170.

²⁰ PAVIS, 1999, p. 231.

²¹ BARRAULT, 1954, p. 6.

²² PAVIS, 2003, p. 171.

²³ ROUBINE, 1987, p. 57.

Roubine²⁴, ao contrário de Pavis, considera a acentuação dos traços apenas uma necessidade técnica e não um instrumento de teatralidade, assim, ele acrescenta outras necessidades além dessa acima descrita, ou seja, a utilização de um determinado artifício para atender uma solicitação de um autor ou de um encenador. Relata, ainda, a exigência histórica para as produções de época. A maquiagem propriamente dita, ele considera como sendo o uso de pinturas de cores e traços sem o compromisso mimético, como as do Extremo Oriente.

A maquiagem técnica seria, para Roubine, aquela usada por um ator branco que representaria Otelo, de Shakespeare, necessitando, desta maneira, aplicar sobre o rosto uma base mais escura que permita uma verossimilhança com o real. Posso adotar aqui, diante da questão do rosto nu (Roubine), ou seja, da aceitação da maquiagem em um espetáculo realista/naturalista, a mesma pergunta feita pelo dramaturgo japonês, Chikamatsu: “será que negamos a maquiagem do ator simplesmente porque a personagem por ele retratada jamais iria usar maquiagem na vida diária”²⁵?

A maquiagem proporcionando a codificação do rosto

A codificação do rosto no teatro acontece em algumas tradições teatrais orientais, como na Ópera de Pequim (China), no Kathakali (Índia) e no Kabuki (Japão). Fundamentam-se “num sistema puramente simbólico de correspondências entre cores e características sociais”²⁶.

Na Ópera de Pequim, a maquiagem é considerada “um espelho da alma”²⁷, por toda simbologia e pela fácil comunicação com o público. O rosto do ator é transformado em uma máscara, cujas cores, formato de linhas e desenhos são códigos que permitem aos espectadores decifrarem as características de cada personagem.

Já no teatro japonês Kabuki o código social também é evidente inclusive na pintura dos dentes. O *Onnagata*, “ator que representa papéis femininos”²⁸, segue uma “cartografia” do rosto, que não deve apenas transformar o ator, mas, como diz Barba e Savarese, “realçar a sensualidade dos olhos”. Ele é, portanto, segundo Pronko, “um símbolo profundo da metamorfose, que é o mistério do teatro”²⁹, ele participaria de dois mundos distintos, além da dupla identidade ator e personagem, mas também da dualidade mulher-homem.

Deve-se ressaltar uma importante diferença entre a maquiagem da Ópera chinesa, que “oblitera a feições”, e a maquiagem do Kabuki, que as acentua.³⁰ Outro ponto que diferencia o Kabuki dos outros dois estilos orientais de teatro é a posição que ele ocupa, ou seja, segundo Pronko, ele está a “meio caminho entre o realismo e a estilização, torna-o um ponto de encontro acessível e proveitoso para os teatros do Oriente e do Ocidente”³¹.

²⁴ ROUBINE, 1987, p. 59.

²⁵ PRONKO, 1986, p. 183.

²⁶ PAVIS, 1999, p. 232.

²⁷ MENGLIN, Zhao; JIQING, Yan. *Peking opera painted faces*. Beijing: Morning Glory Publishers, 1996. p. 11.

²⁸ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995. p. 117.

²⁹ PRONKO, 1986, p. 185.

³⁰ PRONKO, 1986, p. 147.

³¹ PRONKO, 1986, p. 147.

No teatro de dança indiano – o Kathakali – a maquiagem também não busca relação com a cor natural da pele, assim como nas outras duas tradições orientais acima citadas, as cores são simbólicas e significam a expressão da emoção das personagens. “A aplicação da maquiagem é um longo e lento processo que é realizado por especialistas enquanto o dançarino relaxa, gradualmente vai se transformando em uma figura fortemente caracterizada que ele irá interpretar”³².

Mais detalhes podem ser encontrados nos livros:

A maquiagem como elemento de teatralização da fisionomia

A maquiagem [...] se torna uma máscara mais ou menos opaca e flexível que às vezes utiliza a mobilidade do rosto. O ator às vezes produz caretas que ela mantém³³. [...] Na arte do semblante, a maquiagem pode, ao mesmo tempo, acentuar a teatralidade, a maquinária facial [...] e dar novamente impressão de vida, renaturalizar e ‘interiorizar’ a expressão mímica. Ela joga com a ambigüidade constitutiva da representação teatral: mescla de natural e artificial, de coisa e de signo³⁴.

Não se pode negar que a maquiagem cênica é fundamental para o teatro de perspectiva psicológica (realista, naturalista), a qual, segundo Pavis³⁵, em geral, fornece o maior número de informações acerca da personagem. No entanto, desde os primórdios do séc. XX várias teorias estéticas ocidentais colaboraram para novas formas da representação facial não psicológica. Como destaca Roubine: o “expressionismo e o teatro brechtiano, a teoria artaudiana e, em tempos mais recentes, a experiência de Jerzy Grotowski na Polônia. [...] Será preciso também evocar as contribuições de Gordon Craig, [...] ou de Alfred Jarry”³⁶, e mais tarde, se destacariam Samuel Beckett e Genet³⁷.

Cabe ressaltar, neste momento, conforme pensa Roubine, que as experiências desses encenadores vêm confirmar uma característica comum entre eles, ou seja, “com ou sem ajuda da maquiagem, a prática de uma representação facial não psicológica leva sempre a fazer o rosto trabalhar como uma máscara polivalente, ao mesmo tempo capaz de expressões múltiplas e deliberadamente limitada em sua abundância”³⁸. Assim, desta maneira, percebe-se que houve uma fuga da maquiagem comprometida com mimetismo. Para esse grupo tudo o que pudesse quebrar a ilusão cênica era bem vindo.

O que se percebe é que a utilização do rosto, maquiado ou não, nas diferentes estéticas teatrais acompanha as transformações sofridas pela personagem, seja ela narrativa ou teatral. Enfim, o rosto se torna um cenário ambulante, com seus músculos sendo trabalhados de maneira controlável ou não. Ele é, como diz Pavis, “o lugar onde o sentido desenha signos na carne”³⁹, no entanto, pode-se dizer que não se pode negar

³² GRÖNING, Karl. *Body decoration: a world survey of body-art*. New York: Vendome Press, 1998. p. 184.

³³ GROTOWSKI, 1971, p. 64 apud PAVIS, 1999, p. 232.

³⁴ PAVIS, 1999, p. 232.

³⁵ PAVIS, 1999, p. 234.

³⁶ ROUBINE, 1987, p. 64.

³⁷ ROUBINE, 1987, p. 66.

³⁸ ROUBINE, 1987, p. 66.

³⁹ PAVIS, 1999, p. 243.

a importância da maquiagem para a construção da personagem de cunho realista / naturalista ou para a criação das personagens nas demais tendências teatrais.

Sobre esta questão da teatralização do rosto do ator podem ser consultadas as seguintes obras:

A maquiagem saindo dos limites do rosto

Nesta função, discriminada por Pavis, a maquiagem é que assumirá a função de cenário, antes limitada somente ao rosto. Ela, agora, se expande para o resto do corpo. Um cenário também ambulante, “estranhamente simbólico” que “não mais caracteriza de maneira psicológica e, sim, contribui para a elaboração de formas teatrais do mesmo modo que os outros objetos da representação (máscara, iluminação, figurino)”⁴⁰.

A pintura corporal, muito utilizada pelos povos de cultura tradicional, promove a valorização da multidimensionalidade dos corpos assegurando assim a conexão da cabeça ao corpo, deixando de consagrar apenas o rosto, como ocorre na cultura moderna, de acordo com o pensamento de Deleuze⁴¹. Essa valorização do corpo é denominada de corporalidade, de acordo com o que é relatado por Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva, e a pintura corporal, de uma forma mais ampla a *body art* “faz do corpo uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento”⁴², cujos temas são mitológicos, cerimoniais e refletem também uma organização social, assim como o corpo do ator é transformado em cenário por meio da maquiagem cênica.

Cenicamente, a maquiagem deixa de apenas acentuar os traços de expressão ou os aspectos psicológicos, como prima o uso realista, para salientar sua própria conduta e se tornar *body art*, como pensa Pavis, passando, a não servir aos outros signos, mas chamando atenção para “sua própria prática autônoma”⁴³. Ao procurar conhecer o corpo humano, por meio da *body art*, passa-se a vivê-lo, retirando o fetiche, “eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem”⁴⁴. Sendo este o princípio que rege o movimento que teve seu auge nos anos 1970, fazendo com que desde os primórdios os seres humanos decorem as suas peles de infinitas maneiras e por variadas razões, como pensa o autor de *Body Decoration*, Karl Gröning.

Carregados com mensagens culturais, e imbuídos com experiências estéticas, a decoração corporal é o princípio fundamental da própria expressão em que o artista cria para si mesmo, uma segunda pele como um testemunho para a sociedade em que vivem, como um espelho de sua própria individualidade e como uma reflexão do sobrenatural⁴⁵.

⁴⁰ PAVIS, 1999, p. 232.

⁴¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3, 120 p.

⁴² VIDAL, Lux; SILVA, Aracy. *Grafismo indígena*. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 283.

⁴³ PAVIS, 1999, p. 172.

⁴⁴ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 42-43.

⁴⁵ GRÖNING, 1998, p. 09.

Ao sair dos limites do rosto, a maquiagem cênica formará, então, “um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras”, correndo o risco de “abandonar a federação das artes que constitui representação para fundar sua própria república”⁴⁶.

Considerações finais

Acredito que antes de se pensar em desenvolver uma maquiagem para quaisquer personagens e espetáculos, deve-se ter claro em mente os princípios acima mencionados. Não é apenas uma técnica sem fundamento que deve reger a criação de um rosto para a personagem. Como também de nada adianta uma técnica sem a prática, assim como uma bela maquiagem sem um bom ator. O treino para se maquiar bem é tão essencial quanto os ensaios para a construção das personagens e das cenas. De preferência devem vir juntos, ensaiar maquiados e vestidos, só assim é possível sair da realidade do ator para entrar na realidade da personagem, uma vez que enquanto se está no palco se vive a realidade e o que está fora dele é pura fantasia.

Tanto o ensino quanto a prática da maquiagem partem de uma intuição, que é inato ao ser humano e que não deve ser abandonada. A técnica da maquiagem vem para apurar essa intuição. Em um processo de criação não existe uma lei, “só há a inventividade e a originalidade do artista”⁴⁷. E, continuando a parafrasear Luigi Pareyson, “[...] o verdadeiro artista é aquele que encontra sempre *insights* em torno de si, não precisa procurá-los: basta olhar em torno de si para logo ser assediado por sugestões não solicitadas”⁴⁸.

Um método, talvez o único, pelo que eu saiba, que ensina didaticamente a maquiagem, é o de Richard Corson. Este método faz com que se pense em cada área do rosto e, conseqüentemente, para cada personagem que se cria, de forma a não deixar escapar qualquer detalhe. O método da reprodução de uma outra obra é limitador, pois a cópia impede a originalidade. Em breve, publicarei um livro que versa sobre os métodos de ensino da maquiagem, que utilizo nas disciplinas de caracterização I e II, da escola de teatro, da Uni-Rio. O que me fez pensar nessa possibilidade foi a carência de literaturas nacionais na área da maquiagem cênica. Espero poder preencher essa lacuna, difundir o ensino e, com isso, valorizar um detalhe precioso da criação da personagem e do espetáculo teatral.

⁴⁶ PAVIS, 2003, p. 172.

⁴⁷ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: M. Fontes, 1997. p. 182

⁴⁸ PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 80.

REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje em el teatro moderno*. Madrid: Asociacion de Directores de Escena de España, 1994.

BAEKE, Viviane. Pintar o corpo. *O Correio da UNESCO*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 2, p. 19-21, fev. 1997.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

BARRAULT, Jean-Louis. Préfase. In: BAISSÉ, Guy; ROBIN, Jean. *Maquillages et perruques au théâtre*. Paris: Librairie Théâtrale, 1954. p. 5-7.

BECKET, Samuel. *End game*. London: Faber and Faber, 1958.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral*: textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRUSAK, Karel. Signos do teatro chinês. In: GUINSBURG, Jaco; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMARGO, Zeca. A maquiagem através dos tempos. In: _____. *III Prêmio Avon Color de maquiagem*. São Paulo: MD, 1997.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CORSON, Richard. *Stage makeup*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3,

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRÖNING, Karl. *Body decoration*: a world survey of body-art. New York: Vendome Press, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, Jaco; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JANSEN, José. *Caracterização: histórico e importância*. Rio de Janeiro: Gráfica Haroldo de D' Alvear Gomes, [19--].

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KURY, Lorelai; HARGREAVES, Lourdes; VALENÇA, Máslova Teixeira. *Ritos do corpo*. Rio de Janeiro: SENAC, 2000.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MENGLIN, Zhao; JIQING, Yan. *Peking opera painted faces*. Beijing: Morning Glory Publishers, 1996.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: M. Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

PERAZZO, Luiz Fernando. *Elementos da forma*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

PRONKO, Leonard C. *Teatro: leste & oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy. *Grafismo indígena*. São Paulo: EDUSP, 1992.