

# Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas

Marcio Desideri <sup>i</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas

Através da linguagem da maquiagem nas artes da cena, estudamos os seus desdobramentos com as novas tecnologias, o seu campo expandido, como a proliferação de personas plásticas, a relação de in(corporação) com o corpo animado e inanimado, a virtualidade e a sua voz polifônica. Analisamos as redes de criação que a circundam, as divergências e as convergências, em diferentes processos criativos, no cinema, teatro e vídeo performance. Além de observar o uso de próteses e sua reproduzibilidade. Em seguida, refletimos sobre os questionamentos, aqui encontrados, sobre a maquiagem e suas vozes através das artes da cena.

**Palavras-chave:** Linguagem. Maquiagem. Personas. (In)corporação. Próteses.

## Abstract - Plastic Personas: the Makeup Voices in the Performing Arts

Through the language of makeup in the performing arts, we study its unfolding with new technologies, its expanded field, such as the proliferation of plastic personas, the relationship of in(corporation) with the animated and inanimate body, the virtuality and its polyphonic voice. We analyze the creative networks that surround it, the divergences and convergences, in different creative processes, in cinema, theater and video performance. In addition to observing the use of orthoses and their reproducibility. Then, we reflect on the questions, found here, about makeup and its voices through the performing arts.

**Keywords:** Language. Makeup. Personas. (In)corporation. Prosthetics.

## Resumen - Personas Plásticas: las Voces del Maquillaje en las Artes Escénicas

A través del lenguaje del maquillaje en las artes escénicas, estudiamos su desenvolvimiento con las nuevas tecnologías, su campo expandido, como la proliferación de personajes plásticos, la relación de la in(corporación) con el cuerpo animado e inanimado, la virtualidad y su voz polifónica. Analizamos las redes creativas que la rodean, las divergencias y convergencias, en diferentes procesos creativos, en el cine, el teatro y la video performance. Además de observar el uso de ortesis y su reproducibilidad. Luego, reflexionamos sobre las preguntas, aquí encontradas, sobre el maquillaje y sus voces a través de las artes escénicas.

**Palabras clave:** Lenguaje. Maquillaje. Personajes. (In)corporación. Protésis.

## Personas Plásticas: As Vozes Da Maquiagem Nas Artes Cênicas

Na cena artística atual expandem-se novas formas de expressão e manifestações estéticas, impulsionados pelos avanços tecnológicos e acessibilidade da informação. A partir de um emaranhado de redes de conexões criativas e sincréticas, ressignificam-se práticas e metodologias, onde a desconstrução de paradigmas possibilita diversificadas experimentações e conceitos, mesmo que incongruentes. Um exemplo disso está na observação das formas expressivas da cena contemporânea e o destaque da maquiagem como uma linguagem visual artística híbrida, para além do senso comum, já que geralmente carrega o estigma (e que aos poucos se dissipa) de que ela é considerada apenas como elemento funcional de uma cena, embelezamento ou como inscrição sobre o corpo, visto como suporte. Dessa maneira, é preciso investigá-la e explorar seu potencial, bem como refletir a ontologia das imagens que procede essa linguagem, analisando sob a ótica de uma voz plástica, simbiótica. Voz que, conforme cita Ernani Maletta :

Busca-se estudar a voz para além do seu uso convencional, em consonância com uma cena contemporânea na qual a palavra não se mostra mais como a principal referência, o que evidencia a dimensão polifônica da ação vocal, que entrelaça discursos musicais, visuais e corporais, bem como a necessidade do equilíbrio entre as dimensões apolíneas e dionisíacas da voz, a favor de uma plena liberdade expressiva que inclua sonoridades e movimentos usualmente reprimidos (Maletta, 2014, p.316).

Dessa maneira, a voz plástica se propaga através da linguagem visual da maquiagem em uma complexa polifonia que se (in)corpora no corpo do ator. É preciso ainda um olhar in(corporado) ao corpo real e virtual, no ambiente, no coletivo e no contexto, constantemente mutável e efêmero, ou seja, o ato de maquiar, é a transposição de uma imagem em outra imagem, sua (in)corporação e ressignificação. Dado que a polifonia aqui se estabelece visualmente no corpo, (in)corporando diversificadas linguagens, em fluxo e refluxo contínuo, a depender das redes de criação<sup>1</sup> no processo criativo. Como por exemplo, linguagens do desenho, da escultura, da pintura, do teatro, do cinema, da performance, do corpo, da dança, além da interação com o meio, contexto, relações sociais. E ainda mais específico, incluímos os debates com diretores, atores, figurinistas, iluminadores e o processo de decupagem de roteiro de um filme ou espetáculo, ou seja, como pontos de vista diferentes na criação de uma maquiagem que caracterize determinado personagem. Ademais, alguns maquiartistas não participam de todo o processo criativo da maquiagem, compartilhando algumas funções como

<sup>1</sup> Conceito de Redes De criação por Cecília Salles.

a do desenho do personagem, escultura, moldes, aplicações e coloração para outros artistas. Nessa conjuntura ocorre uma integração de vozes dessa rede criativa que constitui uma voz plástica polifônica, que ainda de acordo com a citação de Ernani.

[...] Apresento a polifonia como a característica de discursos que incorporam dialogicamente diversos pontos de vista. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Vale dizer, a polifonia refere-se à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um discurso polifônico (Maletta, 2014, p.310).

Assim, o ator maquiado, (in)corporado pelo discurso polifônico da linguagem da maquiagem, pode apropriar-se dela, deixar-se contaminar. E ainda que possamos transpor essa conjectura para a virtualidade e o ciberespaço, iremos buscar primeiramente compreendê-la no plano físico, examinando a sua materialidade, em consonância com o pensamento de Elaine Caramella, “Todo meio é também um elemento material. Portador, pois, de material semiótico, mas sua qualidade material define-se, de certa forma, solicita um procedimento próprio...Material é signo porque engendra sentidos diversos.” (Caramella, 2009, p. 27). Ao pesquisar essa linguagem mutável e simbiótica, percebe-se que a materialidade altera códigos e sentidos variados e que cada traço, cor, esfumado, acoplamento de acessórios, apliques, cabelos, colagens, texturas, volumes, formas, prótese, aplicação (in)corpora-se no contexto. Isso possibilita-nos pensar a respeito da construção de personagens, sobre a transformação e transfiguração do corpo animado ou inanimado e também sobre os procedimentos e o processo que essa linguagem viabiliza, bem como materiais específicos para cada situação. No corpo humano, por exemplo, é preciso o uso de pinceis específicos para não agredir a pele, sombras para pálpebras, colas fabricadas para aplicações no rosto, cosméticos específicos para a maquiagem cênica (que influenciam na maior durabilidade, fixação e pigmentação), aerógrafo para uma maior preenchimento e efeitos de esfumados suaves, o uso de próteses flexíveis, macias de silicone e, ainda, o uso de *foam* látex para alteração do rosto, facilitando expressões faciais ou as de látex que assemelham a máscaras. No caso de próteses no circuito do cinema, o melhor termo, em inglês, é *prosthetic*, ou *prosthetic makeup*, não confundir com sentido da prótese que substituí partes do corpo, até poderia se utilizar o termo órtese para mudar esse sentido, que é recorrente no circuito das artes visuais, em performance e novas tecnologias. Que de certa forma implica em órteses com significado de suporte, extensão do corpo e correção de postura, desviando do sentido da maquiagem. Porém na área cinematográfica é reconhecida como “maquiagem prostética”. Na qual a função é apenas de maquiar com prótese, uma

simulação e falseamento. Utilizaremos o termo prótese referente apenas a maquiagem prostética. Para a fabricação delas, existe um percurso quase que ritualístico, em que é retirado um molde do rosto da pessoa a ser maquiado e esse molde é alterado, adicionando-se argila sintética para que depois, novamente, um outro molde dessas alterações seja retirado. Por fim, através de refinamentos e colorações retorna-se o molde para o rosto da pessoa, em partes macias, opacas ou translúcidas a serem aplicadas no rosto, que se encaixem perfeitamente. Outros processos como pinturas, efeitos de esfumados e ilusão de ótica são adicionados sobre o corpo e a maquiagem adapta-se a esse corpo, criando uma extensão dele, uma desconfiguração ou reconfiguração. Um novo corpo híbrido e virtual surge, tal como os alquimistas procedem para criar um *homúnculo*, um ser artificial, cria-se um personagem, em um sentido metafórico. Esse procedimento envolve a mistura de diversos elementos artificiais e orgânico e a maquiagem apropria-se disso. É preciso, entretanto, primeiramente, de uma configuração do corpo da pessoa a ser maquiada, como por exemplo, reconhecimento do tipo de pele, formato, cor, texturas, volumes, tamanho do corpo, etc. A partir dessas informações o processo criativo se desenvolverá e irá expandir-se em redes conectivas, misturando-se ao contexto, absorvendo informações do ambiente, cenário, história do personagem, figurino, cenas, entre outros.

Ainda, o corpo animado maquiado nessa trama, ressignifica-se com o gesto, interpretação, movimento e performance, em uma ópera, dança, fotografia, espetáculo teatral, filme e vídeo arte. Se fosse um corpo editado digitalmente a partir do corpo animado, se reconfiguraria de acordo com o contexto específico, como mascaramento virtual, que poderá até categorizar-se como avatar, ou se inteiramente artificial, inanimado, como simulacros e quimeras eletrônicas.

Assim, a maquiagem é uma linguagem que também (in)corpora outras linguagens, como a pintura, a fotografia, o desenho, a escultura etc. Além disso, ela possui sua própria autonomia. Uma voz com a linguagem da maquiagem se potencializa, se multiplica e se reconfigura em fluxo contínuo. Ela também é a própria voz. Originam-se personas plásticas, propagando-se em diversos meios e, ainda, podendo ser editadas digitalmente. Voz que se plastifica, cristaliza-se em determinados momentos, cenas e *takes*. Ou ainda, vozes plásticas que são fluídicas, mutantes e em constantes e esporádicas metamorfoses. Dado que, as personas plásticas, ou em um sentido simplificado como o de personagens caracterizados, são as personificações dessas vozes que se estabelece nessa conjuntura.

Ao considerar a maquiagem como uma linguagem visual híbrida, podemos dizer que ao se relacionar com o corpo, seja animado ou inanimado, ela o in(corpora) ressignificando. Em estudos anteriores realizados, pudemos compreender o corpo como mídia de si mesmo conforme a teoria de Cristina Grenier e Helena Katz:

O corpo não é (mais) um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em cruzamento, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão (Katz; Greiner, 2005, p. 131).

A in(corporação) dessa linguagem ao corpo, nos proporciona refletir nas artes cênicas os seus desdobramentos e sua importância, conforme exemplo:

[...] ao aplicar qualquer maquiagem sobre uma pessoa ocorre, de imediato, uma integração entre ambos (o material aplicado e o corpo), como um intercruzamento de informações. Ao fazer apenas uma simples pinta no rosto, por exemplo, pode-se gerar uma variedade de significados que podem se relacionar com o embelezamento, fazer referência à alguma diva do cinema, simbolizar um ato de protesto, uma sensação de estranheza, sugerir maior autoestima, performar uma preferência estética ou ainda uma pinta que surgiu por um acidente de alguma tinta que borrou a pele. Entretanto, esse rosto com a pinta, quando enunciado no espetáculo, na performance, no ensaio fotográfico, no cinema ou em qualquer outro ambiente, sofre uma interação da pessoa com essa nova imagem criada (agora com a pinta no rosto) e com o contexto que o circunda, mesmo sendo as características que decodificam essa pessoa as mesmas. O que é mutável é a forma que esse corpo se apresenta, se estrutura, a imagem que cria e interage com o contexto. Em alguns casos pode ocorrer, por exemplo, a fixação dessa pinta e sua posterior integração na pessoa, de tal forma que ele não se reconheça mais sem ela. Dessa maneira, consideramos a maquiagem sobre o corpo como um ato performativo de incorporação, uma ação que integra forma e conteúdo, e não apenas, como um texto que se inscreve e que se contém na superfície (Desideri, 2021, p.33).

A linguagem da maquiagem no circuito das artes cênicas, opera além da inscrição e escrita sobre a pele, mas ela integra um discurso polifônico, com a *mise in scene*. Como um parasita, infiltra-se em diversos sistemas, contaminando-os, também podendo ser rejeitada e repelida, integral ou parcialmente. E o artista que se relaciona com essa linguagem denominamos de *maquiartista*:

[...] denominamos como maquiartista o(a) artista que “maquia”, ou seja, a ação de maquiar algo, corpo ou objeto, no processo criativo do sujeito artista nas artes visuais, abrangendo a interação com essa linguagem visual e o conhecimento dela. Dessa forma, na conjuntura interdisciplinar da maquiagem pelas artes visuais, verificamos o encontro de meios, tecnologias e relações com outras linguagens e sistemas artísticos, inerente ao processo criativo do(a) maquiartista; de modo que passamos a considerá-lo(a) um(a) artista híbrido(a) (Desideri, 2021, p. 276).

Dessa maneira, o maquiartista não se limita ao senso comum do embelezamento que a palavra maquiador carrega, ou outras nomenclaturas, e que se expande nas artes visuais e nas

artes cênicas. O termo visagista, por exemplo, muitas vezes é utilizado ao profissional que se encarrega pelo visual (caracterização) dos personagens de uma peça teatral. Já o termo criado e utilizado por Fernand Aubrey, significa o conceito visual, a imagem pessoal. Porém, no contexto cênico, não iremos estudar e contextualizar a imagem pessoal do ator. Iremos lidar com a voz plástica das personas criadas, efêmeras, que são simbióticas com o cenário, contexto, temática da peça, gestos, iluminação, distância de palco, câmera, tela, ângulo, para essa finalidade cênica para que também os intérpretes potencializem sua voz plástica e dramática. Em cada elemento que ela acopla e incorpora, a sua voz vibra. E, para isso, o termo adequado é *maquiartista*, pois é quem maquia determinado conceito, ideia, em território cênico e das artes visuais, na qual esse processo criativo da maquiagem também possa ser compartilhado. A respeito dessa linguagem, ou melhor, a visão dessa linguagem, aproximamo-nos do conceito de Agamben:

A ideia está inteiramente compreendida no jogo entre anonimia e homonímia da linguagem...A ideia não é uma palavra (uma metalinguagem) e tampouco visão de um objeto fora da linguagem (um tal objeto, um tal indizível não existe) mas visão da própria linguagem. Nada de mediato pode ser alcançado pelo homem falante - exceto a própria linguagem, a própria mediação[...] (Agamben, 2015, p.31).

O autor complementa, ainda, que:

O que une os homens entre si não é nem uma natureza, nem uma voz divina, nem a situação de prisioneiros na linguagem significante, mas a visão da própria linguagem, por conseguinte, a experiência de seus limites, de seu fim... A pura exposição filosófica não pode ser, portanto, exposição de suas ideias sobre a linguagem ou sobre o mundo, mas a exposição da *ideia da linguagem* (Agamben, 2015, p.31).

Do mesmo modo, podemos refletir sobre a ideia da linguagem da maquiagem, novamente aqui como uma voz plástica polifônica, comunicando visualmente personagens, histórias, ações, sentimentos, códigos e signos, de maneira imediata, e como se materializa e se revela, a depender do contexto que procede a comunicação, em fluxo contínuo, como a analogia do *homúnculos*, citada anteriormente. Assim nessa conjectura a ideia materializa-se visualmente. Ademais, com a linguagem visual cria-se, além da imagem criada no plano físico materializado, desdobramentos na virtualidade, reverberando sua voz. Consideramos o sentido da virtualidade através das novas tecnologias, como as imagens digitais, quimeras eletrônicas, que permeiam o ciberespaço, mas também o sentido de virtude, no plano mental, de como afetam a nossa percepção, valores e sentimentos. Intrínseco a isso, está o conceito de voz atrelado a imagem, como cita Nancy, “Não se pode parar no visual mais que no auditivo:

se está suspenso lá onde um é tocado pelo outro, sem nunca se transportar. Dever-se-ia somente dizer: um ritmo o outro” (Nancy, 2017, p.71) E ao observar uma pintura Nancy faz uma ressalva: “A ressonância dessa imagem é tão sonora quanto visual e ressoa tanto na ordem do sentimento quanto na ordem da ideia” (Nancy, 2017, p. 71). Ao ressoar na ordem do sentimento e ideia, se constroem narrativas e a maquiagem assume seu lugar (espaço-tempo) de fala.

Visto que a voz plástica da maquiagem ressoa polifônica, das quais a incorporação de diferentes processos, pontos de vista e linguagens de uma complexa rede de criação, origina dessa maneira as personas plásticas. Em que o maquiartista consegue assim manipular essa linguagem, conjecturando caminhos na virtualidade e reconfigurando o que é revelado na matéria. Como um jogo de sinônimos, antagonismos e contrastes, exploram-se caminhos imagéticos nessa complexa trama. Daí, pode se aplicar a ilusão ótica, que muitas vezes borra as fronteiras entre ficção e realidade, principalmente quando é expandida para além do significado de fenômenos óticos e criando significados de falsificação e verossimilhança.

Retomando a ideia da linguagem proposta por Agamben é possível relacioná-la com um trecho literário da obra *1989* de George Orwell, uma ficção científica sobre um regime opressor em que o estado cria uma nova língua perfeita, destruindo as palavras da língua antiga, restringindo dessa forma a perpetuação da “ideia” (e que o narrador exprime como *crimeidéia* naquele contexto). Abaixo, temos exprimido o conceito da linguagem ideia:

Estamos dando à língua a sua forma final - a forma que terá quando ninguém mais falar outra coisa. Quando tivermos terminado, gente como você terá que aprendê-la de novo... Estamos destruindo palavras - às dezenas, às centenas, todos os dias. Estamos reduzindo a língua à expressão mais simples...É lindo, destruir palavras. Naturalmente, o maior desperdício é nos verbos e adjetivos, mas há centenas de substantivos que podem perfeitamente ser eliminados. Não apenas os sinônimos; os antônimos também.... No fim, todo o conceito de bondade e maldade será descrito por seis palavras - ou melhor, uma única... - Não vêes que todo o objetivo da Novilíngua é estreitar a gama do pensamento? No fim, tornaremos a **crimeidéia** literalmente impossível, porque não haverá palavras para expressá-la. Todos os conceitos necessários serão expressos exatamente por uma palavra, de sentido rigidamente definido, e cada significado subsidiário eliminado, esquecido. Cada ano, menos e menos palavras, e a gama da consciência sempre um pouco menor. Naturalmente, mesmo em nosso tempo, não há motivo nem desculpa para cometer uma crimeidéia. É apenas uma questão de disciplina, controle da realidade. Mas no futuro não será preciso nem isso. A Revolução se completará quando a língua for perfeita. Nunca te ocorreu, Winston, que por volta do ano de 2050, o mais tardar, não viverá um único ser humano capaz de compreender esta nossa palestra? Mudarão as palavras de ordem. Como será possível dizer "liberdade é escravidão" se for abolido o conceito de liberdade? Todo o mecanismo do pensamento será diferente. Com efeito, não haverá pensamento, como hoje o entendemos (Orwell, 2009, pp. 23-24, grifos nossos)

Para complementar, acrescenta-se o que Agamben citou sobre a linguagem perfeita, em que os personagens de Orwell disseram que seria a *Novalingua*: “Uma linguagem perfeita, da qual tivesse desaparecido toda homonímia e em todos os sentidos fossem unívocos, seria uma linguagem absolutamente privada de ideias.” (Agamben, 2015, p.31). Assim, na contemporaneidade, na nova era tecnológica e imagética, onde a linguagem visual se torna gradativamente predominante, se desdobra também, como na ficção, o controle de imagens e esvaziamento de informação. Ao pensar as ambiguidades da linguagem, refletir sobre ela, aprofundá-la e a permitir que ressoe, amplificam-se e multiplicam-se formas expressivas e comunicativas, quebrando paradigmas, ultrapassando, projetando e integrando palavras, escrita e imagens, não a limitando e a reduzindo, mas a expandindo. Como o que é considerado na ficção de Orwell como a linguagem imperfeita, que ao contrário de destruí-la, podemos usufruir e compreendê-la tal como ela é, repleta de homonímia e ambiguidades, estruturando-se em suas raízes acessando memórias. Mas isso será possível a medida que abrimos espaços para que as linguagens, muitas vezes apagadas e desclassificadas, possam se disseminar. É necessário, ainda, estarmos conscientes sobre sua existência, investigando suas origens e as preservando. O que também é retratado na ficção científica 1989 é o apagamento da memória, do eu, para a manipulação das massas, que pode ser relacionado com a ideia de arquivo controlado pelo Estado, conforme aponta Seligmann: “Nossa cultura letrada se transforma em cultura eletrônica-digital. As fronteiras entre o eu-arquivo e o mundo-arquivo aberto pela era da computação abalam a identidade do humano” (Seligmann, 2009, p.274). E é nesse abalamento da identidade do humano que o “maquiagem” no sentido amplo e contextualizado, possibilita caminhos reflexivos.

Em virtude das transformações tecnológicas aceleradas, por conseguinte, nossa percepção também mudará, como aponta Benjamin: “Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção” (Benjamin, 2018, p. 46). Nesse ponto, a linguagem da maquiagem se atualiza e avança para o ciberespaço e transborda nos circuitos artísticos como também no cotidiano, redes sociais e em questões sociológicas, psicológicas e físicas, dado que, nos habituamos a ela, a percebemos automaticamente, sem necessariamente compreendê-la com profundidade, pois dificilmente encontram-se teoria crítica e estudos sobre ela. Imersos nela, maquiagemos e somos maquiados, indo além, maquiagemos ideias e maquiagemos com elas. Ainda, conforme a

visão do corpo mídia adaptável de Katz: “Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (Greiner; Katz, 2001, p. 71).

Ao analisar a história da linguagem da maquiagem cênica, para compreender sua complexidade na contemporaneidade, principalmente no estudo das próteses e novas tecnologias, é necessário salientar as transformações que ocorreram aos longos dos séculos através do teatro e que afetam a maneira de nos relacionarmos com ela. É preciso percorrer o olhar desde sua fase embrionária, considerando aqui o ponto de partida da Grécia antiga em diante, suas semelhanças e adaptações com a máscara. Entretanto, a maquiagem está além e antes da máscara, uma vez que suas origens são mais antigas, implicando na observação do período paleolítico superior, os rituais de caça, de colheita e de cura, as diferenciações hierárquicas entre tribos através de pinturas corporais, a magia e os xamãs. Porém, na questão de (in)corporação de personagens sobre o corpo, ela adapta-se a partir da máscara, suas formas, traços e expressões, funcionando como máscaras flexíveis, integradas ao rosto personificando criaturas, deuses, fantasmas, heróis, diabos, e assim por diante.

Se as desproporcionais máscaras gregas estão relacionadas com o sentido de ampliação da voz do ator, como megafones e da visualização a distância, a linguagem da maquiagem cênica “reverbera” vozes, ressignificando, através dos gestos, da fala, (in)corporando o contexto e potencializando a personificação. Se a persona se materializa além da atuação, está contida também em cada alteração visual ao corpo pelo meio dessa linguagem, procedente do discurso. Logo, como uma “arte cambiante”<sup>2</sup>, a maquiagem tem se adaptado no decorrer de sua história, metamorfoseando procedimentos. Da mesma forma, se expande em diferentes períodos históricos, culturas diversas, que dialogam entre si, as vezes em contraponto, outros semelhantes ou que se adaptam ou complementam, em contexto sociais e artísticos. Exemplificaremos assim, resumidamente, pontos da história, começando com o ocidente, como a proliferação dos mimos em Roma, com os rostos esbranquiçados, o desdobramento da pantomima, a inquisição da Idade Média e a opressão ao teatro que surge na própria igreja. A *Comédia d'ella Arte* na Itália do século XVIII com máscaras quase que diabólicas, exageradas que cobrem a metade do rosto em personagens tipos, as mascaradas e o carnaval de Veneza, o bobo da corte e sua ironia política entre a vestimenta de farrapos extravagantes. O bufão na fronteira da atuação e realidade marginalizada, literalmente vivenciando o personagem, ao contrário do comedido e clássico *clown* branco (rosto todo branco) na Inglaterra do século

---

<sup>2</sup> Como Patrice Pavis define a maquiagem no Dicionário de teatro.

XVI e o seu oposto extravagante Augusto e o tipo Vagabundo com partes brancas e boca exagerada.

É preciso apontar também as mudanças sobre a luz do palco, do natural ao céu aberto, para a luz de velas, a luz a gás e a eletricidade, revelando as nuances dos personagens com maquiagem feitas de produtos secos, tóxicos como o chumbo, aos materiais mais sofisticados cremosos, a base de graxa e adaptáveis em ambientes quentes e não tóxicos, como também apliques de pelos, bigodes sobre o rosto, e as mudança étnicas que muitos atores faziam para (in)corporar determinados personagens na Inglaterra do século XIX.

No Oriente, o *Nô*, apresenta máscaras simbólicas entre gestos minimalistas revelando sua essência, o *Kabuki* desenha a “máscara” no rosto repleta de códigos entre linha enviesadas e retas, como também na *Ópera de Pequim*, apresenta-se a maquiagem como uma máscara viva, flexível, adaptada ao formato do rosto. Com a guerra, em um Japão arrasado, ressurgem das sombras o *Butoh*, como espectros brancos, referenciando os antepassados em uma dança entre as fronteiras da vida e a morte. A maquiagem branca ultrapassa o rosto, espalha-se no corpo evidenciando veias, rugas, ossos e articulações.

Com o advento do cinema, novas transformações tecnológicas afetam os cosméticos e as câmeras necessitam de maquiagens que valorizam os semblantes dos atores nas telas e se criam novos procedimentos para caracterizações. No teatro, a luz elétrica revela as imperfeições, os detalhes da cenografia, do figurino e da maquiagem. A máscara ressurgem no cinema como forma de borracha com pouca flexibilidade, até passar por várias adaptações e se transformaram em pequenos pedaços finos e super flexíveis, próteses de silicone e *foam latex*, que são aplicadas no rosto, em processos da maquiagem que as torna geralmente, imperceptíveis. Ainda, com a tecnologia computadorizada na contemporaneidade, com CGI pode se criar extensão dessa maquiagem animando-as, modificando-as, expandindo-as ou até mesmo a eliminando do plano físico e substituindo pelo virtual, usando a configuração do rosto dos atores, através do mapeamento digital, como é o caso de filmes como *Avatar*, de James Cameron (2009) e *Planeta dos macacos* de Rupert Wyatt (2011). E não é apenas nos circuitos artísticos, mas a linguagem da maquiagem se desenvolve também nos contextos sociais, às vezes como reflexos do cinema, inspirando em grandes personagens, estrelas e divas que geram tendências de maquiagens.

Dessa maneira, o nosso corpo está adaptado na era das imagens, estamos (in)corporados nas máscaras virtuais, ou melhor na maquiagem física e virtual constante, seja

no cinema, em espetáculos teatrais, shows, televisão, em páginas de perfis sociais, em sites sobre nós, em imagens que escolhemos personificar, que nos apresente e represente e (in)corporamos e reverberamos vozes. Agora, a máscara é maquiagem e a maquiagem é a máscara e ambas são linguagens de (in)corporação. Podemos dizer, nesse aspecto, que somos imagens e agimos como imagens, nos relacionamos com imagens no mundo contemporâneo das imagens que criamos e maquiados, principalmente nas artes cênicas. Porém, não necessariamente lhe concedemos como seres viventes por si só, embora possa parecer plausível na atualidade que vivemos, pois de acordo com Ranciére: “Dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que ilusões, menos que organismos vivos” (Ranciére, 2017, p200). Assim, compreendemos a imagem em sua própria consistência de imagem, desse ponto de vista de “mais que ilusões” e a investigamos no articular do território das artes cênicas, revelando-se na linguagem da maquiagem, aos mesmo tempo que a ouvimos e a vislumbramos. Por exemplo, iremos analisar algumas obras como filme, espetáculo, vídeo experimental e literatura, destacando a maquiagem e seus desdobramentos. Em seu recente filme *Crimes do Futuro* (2022) o diretor David Cronenberg utiliza a linguagem da maquiagem como um dos elementos proeminentes e que conduz sua narrativa fílmica à uma distopia. Ao criticar o circuito das artes e a sociedade contemporânea, Cronenberg apresenta uma série de imagens e cenas desconcertantes, ambíguas e viscerais, com abundante uso de próteses *prosthetics* de silicones, transfiguração na pele, penetrações, dissecações, mutilações, possibilitadas pela maquiagem. Em um certo momento do filme, um performer interpretado pelo dançarino Tassos Karahalios aparece com várias orelhas sobre o corpo, com os olhos e bocas costurados, em uma dança coerente ao som de um ritmo pulsante (Figura 1).



Figura 1: O ator Tassos Karahalios com prótese de silicone.  
Fonte: <https://www.gq.com/story/ear-man-crimes-of-the-future>

Quando entra em cena, uma voz ao fundo diz que “é tempo de parar de ver, é tempo de parar de falar, é tempo de ouvir” enquanto a boca do performer é costurada. Logo, um dos personagens em diálogo com o protagonista, diz que as orelhas não têm funcionalidade, que eram apenas parte de um show. Ao mesmo tempo que a cena ilustra essa fala com o personagem repleto de orelhas no corpo, atentando ao excesso de imagens que nos bombardeiam, acontece a quebra dessa lógica em seguida, ao representar insignificância no organismo dos órgãos acoplados. Se a diegese nos conduz às mutilações desnecessárias do corpo em conveniência da arte como crítica a futilidade da sociedade, a imagem do corpo nesse contexto torna-se essencial através da linguagem “ideia” da maquiagem, reforçando a mensagem. Ademais, podemos supor essa linguagem, especificamente nessa cena, como resistência e protesto á mutilações, já que opta por expor a consistência de “quase-corpo”, como citamos. Além disso, há a reflexão sobre os maus tratos ao corpo, imposto pela imagem em diversos sistemas, que repercute no filme ao todo, como se a imagem estivesse anulando e degradando o corpo.

Com as novas tecnologias disponíveis, a maquiagem, no circuito das artes cênicas, oferece diversos caminhos de manipulação da imagem do corpo físico sem a necessidade de o mutilar, como o que ocorreu nos bastidores do processo criativo da cena do filme de Cronenberg, no momento da performance com as orelhas grudadas no personagem. Karahalios ficou impressionado com as próteses clonadas de suas orelhas, conforme depoimento em uma entrevista: “É exatamente a mesma sensação quando você toca a sua orelha, o mesmo formato, dureza e maciez. Ele disse. “Foi muito estranho”<sup>3</sup> (Paiella, 2021, p.1, tradução minha).

Mesmo assim, o corpo ainda passa por desafios e adaptações no processo da maquiagem que foi realizado pelas maquiartistas Alexandra Anger e Monica Pavez, em que aplicaram aproximadamente 36 próteses de orelhas sobre o corpo do performer (figura 2 e figura 3). O artista revela em entrevista alguns momentos da preparação:

---

<sup>3</sup> “The feeling is exactly the same as when you touch your ear, the same hardness, the same softness, the shape,” he says. “It was very weird” (Paiella, 2021, p.1).

O processo de aplicação durou aproximadamente 4 horas, na qual ele não podia se movimentar. Tampando seus olhos e bocas, significava que ele não poderia comer e ver durante o dia de filmagem. Karahalios também fez meditação para suportar os momentos mais incômodos da caracterização. ‘E algo aconteceu e eu não me importo’, ele disse. Eu esqueci que tenho necessidades, ele disse. Eu não queria ver nada. Eu não estava faminto. Eu estava com um pouco de sede, mas eu disse. Está tudo bem, não me importo<sup>4</sup> (Paiella,2021, p.1, tradução minha).



Figura 2 e Figura 3: O ator Tassos Karahalios com prótese de silicone nos bastidores. Imagens postadas do perfil da produtora @neonrated do filme no tweeter em 2022.

Isto quer dizer que os processos que o corpo do intérprete experienciou através da maquiagem, ao ponto que se habituou, (in)corporou as próteses sobre o corpo. E, ainda, pelo fato de estar com a boca e os olhos tampados pelas próteses, não sentia mais necessidade de abri-los, além de se preocupar com os movimentos para não danificar a maquiagem a ser filmada. Mesmo que por um dia de transformações efêmeras ao corpo do dançarino, o próprio processo de criação, ao ser maquiado infere em ato performativo de (in)corporação e que o corpo também se modifica e se adapta nesse processo pré e durante a performance, muitas vezes limitando seus movimentos e sentidos naquele momento. Esse processo também se mistura com o personagem, lhe dando sua característica de acordo com a configuração do corpo do dançarino. Por conseguinte, a maquiagem possibilita caminhos para que novas tecnologias e adaptações pensadas a não serem agressivas, torturantes e degradantes ao corpo, bem como os olhos do ator e a boca podem ser tapados no último momento do processo.

<sup>4</sup> It took around four hours total for the application process, during which he could not move. Sealing his eyes and mouth shut meant that he could neither see nor eat during the day of filming. ...Karahalios also meditated to get through some of the more unpleasant parts of the preparation. “And something happened and I didn't care,” he says. “I forgot I have needs. I didn't want to see anything. I was not hungry. I was a bit thirsty after a while, but I said, ‘Okay, it doesn't matter’”<sup>4</sup> (Paiella,2021, p.1).

Podemos também dizer que o mesmo personagem, o mesmo processo de maquiagem, interpretado por outros corpos, obterão outras vozes ressoantes com suas próprias características, cada qual reagindo a (in)corporação de diferentes formas, ressignificando em novas imagens, ou as vezes repelindo, não se adaptando. Aqui a persona plástica que se constitui nesse discurso polifônico pode-se tornar inflexível como uma máscara, limitando e aprisionando o ator, ou nesse caso de Karahalios, deixar que o contamine, se torne flexível. Isso nos faz levar em consideração, que Cronenberg fez questão de selecionar o dançarino específico, considerando seu corpo e a maneira de dançar, para que se configurasse à caracterização que tinha planejado. Se o processo criativo da maquiagem adapta-se o corpo a ser maquiado, as normas de um determinado roteiro e ideia seleciona o corpo que melhor a configura. Vale lembrar o conceito de “redes de criação” de Cecilia Salles, que explica que o processo criativo da maquiagem de um personagem se estrutura em uma complexa rede mutável durante o percurso, que qualquer mínimo desvio pode provocar um resultado completamente diferente do que imaginado anteriormente, ou de situações e adaptações inesperadas obter o melhor ou o pior do que o esperado. Por exemplo, no relato sobre o processo criativo, as maquiartistas revelaram que, no princípio o diretor não tinha solicitado a aplicação de muitas próteses de orelhas no corpo do dançarino, mas ao ver os testes, mudou de ideia, aumentando a quantidade. Também as maquiartistas enfrentaram dificuldades de encontrar determinados produtos no país do local de filmagens e fizeram adaptações e se inspiraram para criações de outras cenas, em que precisariam de órgãos de silicone, conforme depoimento:

Quando se tratava do processo de incisão cirúrgica, a dupla teve que criar órgãos. Pavez diz que Cronenberg lhes deu liberdade em como seria a aparência de um órgão “estranho”. Como o filme aponta para descrições em que é revelado quase como corpos estranhos crescendo por dentro, elas decidiram se divertir com essa criação. Pavez diz: “Analisamos referências de como são os órgãos de polvos e animais marinhos, e também analisamos tumores (Tangcay, 2022, p.1, tradução nossa)<sup>5</sup>.”

Um outro fator ocorreu durante o marketing do filme, possibilitado outra reflexão do uso da maquiagem e a sua reprodutibilidade, já que a produtora do filme criou uma campanha para os fãs, visando engajamento da obra em seu *twitter*. Isso nos faz observar que algumas

---

<sup>5</sup> When it came to in the incision process, the duo had to create organs. Pavez says Cronenberg gave them freedom in what a “strange” organ could look like. Since the film points to those descriptions where it’s described almost like foreign bodies growing inside, they decide to have fun with that creation. Pavez says, “We looked at references of what octopus and marine animal organs look like, and we also looked at tumors (Tangcay, 2022, p.1).”

peças de silicone, prótese da orelha do ator foram replicadas para oferecer de presente aos seguidores da página. Não é simplesmente uma orelha de silicone, mas uma orelha criada com a ideia do personagem do filme e ao possuí-la, o fã acessaria a memória da cena. Ainda, adicionaria a memória do processo de caracterização do dançarino, visto que a orelha será entregue “encapsulada”, ou seja, preparada com uma fina película circundante para ser aplicada no corpo e integrá-lo, sem deixar visível a transição do silicone com a pele, criando uma ilusão de ótica que remete uma orelha real no corpo. Tal memória poderia ser diferente se apenas a orelha de silicone não estivesse encapsulada, funcionando como objeto decorativo, porém o fator do encapsulamento traz funcionalidade e remete a técnica da maquiagem (figura 4). Podemos dizer que nessa orelha, nesse contexto, ressoa a voz do diretor, do dançarino e das maquiartistas. Além disso, o certificado de autenticação que acompanha a prótese, reforça a intenção de resgatar o personagem do filme da performance. Porém, ao analisar o filme, podemos supor que esse ato procede uma crítica do diretor a nossa era da reprodutibilidade técnica, a perda da áurea, que transmite uma ironia ao anexar com a prótese o certificado de autenticidade, conforme observou Benjamin:

A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem - ou melhor, da cópia, da reprodução - torna-se mais e mais presente a cada dia... Unicidade e duração estão tão unidos nesta quanto transitoriedade e repetibilidade naquela. A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo “sentido para o idêntico no mundo” aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único. Revela-se, assim, no âmbito intuitivo, aquilo que na teoria se torna perceptível na crescente significação da estatística. O alinhamento da realidade com as massas e das massas com ela é um evento de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição (Benjamin, 2018, p.47).

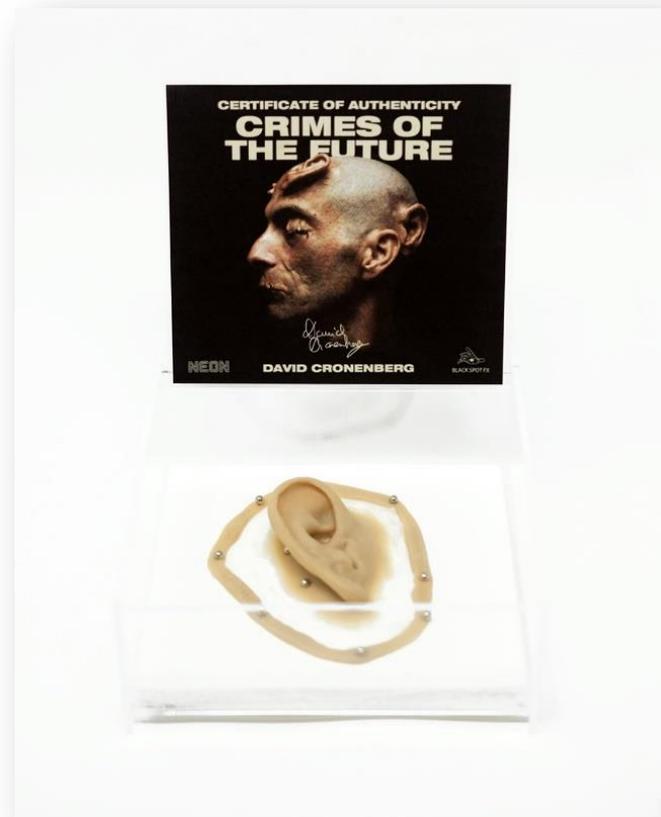


Figura 4: Prótese de silicone encapsulada para aplicação no corpo, com película fina circundante.

Mesmo que nossa percepção do filme e da performance seja modificada, ao relacionarmos com as réplicas, resgatamos as informações que agora são ressignificadas e, de uma certa forma, táteis pelo objeto que poderá ser funcional no sentido da maquiagem (se for aplicada no corpo ou como objeto decorativo), como também é um simulacro, uma réplica que não foi usada como a original. Após usadas, as réplicas rompem a fina película circundante e são descartadas, não podendo ser reutilizadas com qualidade novamente, ou podem ser conservadas como lembranças decorativas, procedimento que ocorreu nos bastidores: “Quanto aonde as orelhas foram após as filmagens, Cronenberg e as maquiadoras levaram um monte. Karahalios tem o resto. “Mantive a original, mais de 30 orelhas em uma caixa de pizza”, conta. “Quem vê, fica tipo, ‘Oh meu Deus’”<sup>6</sup> (Paiella, 2021, p.1 tradução minha). Se a prótese nessa trama tem valor poético, subjetivo, na construção de personagem e confecção de

<sup>6</sup> “As for where the ears went after filming, Cronenberg and the makeup artists took a handful. Karahalios has the rest. “I kept the original one, plus almost 30 ears in a box of pizza,” he says. “Whoever sees it, they’re like, ‘Oh my God’” (Paiella, 2021, p.1, tradução minha)

um brinde, como lembranças da performance de uma ficção científica, podendo ser funcional ou não, é inevitável a perda de sua áurea. Conforme reforça Groys, “Aura é, para Benjamin, o relacionamento da obra de arte com o local onde é encontrada - o relacionamento com seu contexto externo. O espírito da obra de arte não está em seu corpo, mas o corpo da obra de arte é encontrado em sua aura, em seu espírito” (Groys,2015, p. 84).

Já prótese utilizada na modelo tetraplégica Muslim, no vídeo experimental do artista Matheuw Barney, *Cremaster* (2005) adquire função de prótese de substituição de membro, pois ela é utilizada sobre os membros amputados da modelo, permitindo que caminhe ao mesmo tempo que performe um ser fantástico, pois as próteses são semelhantes as patas de uma onça.

Os desdobramentos que a linguagem da maquiagem possibilita, geram discussões que necessitam de análises e pesquisas complexas. Ela ainda não se legitimou por si só nas artes cênicas e tampouco nas artes visuais, o que dificulta a sua emancipação e compreensão além do senso comum, na contemporaneidade. Porém, com as transformações tecnológicas, podemos ter acesso esse conhecimento e disseminá-lo, quebrando paradigmas que a aprisionavam por tanto tempo.

Através de um vídeo experimental mudo intitulado *Polític@* analisamos a linguagem da maquiagem sobre um corpo inanimado, um protótipo de silicone, feito por um molde negativo, através de uma impressão do próprio rosto do *maquiartista*, no qual foi aplicado pelos sintéticos e coloração, à base de silicone. Esse rosto, com olhos fechados, foi colocado sobre um fundo branco. Aos poucos, as letras aparecem sobre o fundo e depois maquiadas no rosto sintético, (in)corporando-se na prótese, até preencherem completamente o quadro e desaparecerem, com a frase “Hoje eu não vou falar”, de forma que o ato de maquiar não aparece e foi cortado na edição. Dessa maneira, é proposto a discussão da linguagem e da ideia, considerando-a, conforme aponta Benjamin:

A idéia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra. Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos oculta, uma significação profana evidente (Benjamin, 1984, p.59).

Isso nos faz refletir também que, nesse vídeo, a réplica se faz pensante e seu pensamento é visualizado por nós, através de palavras-ideias, mesmo tendo evocado o silêncio, quase um estado de morte, como uma máscara mortuária do maquiartista imersa em um excesso de informação repetitiva, que a camufla e a transfigura. Não é necessário falar ao

pensar, ou melhor, pensamos falando, ao ponto que, saturada de palavras que apagam sua forma, no sentido análogo ao plano mental, a face sintética se faz semelhante ao fundo branco que a sustenta (figura 5). A frase também possibilita refletir, no sentido político, sobre a constante pressão a necessidade de se posicionar, de falar do lugar de fala, ou seja, discutir constantemente, a pessoa afirmando sua própria posição política e social. Logo, o direito de calar-se também é uma fala no mundo contemporâneo da virtualidade, ao mesmo tempo que joga com a grafologia, da linguagem abreviada que se usa na internet que nos impregna e a da gramática correta, entre letras de forma, cursiva, maiúscula e minúscula.

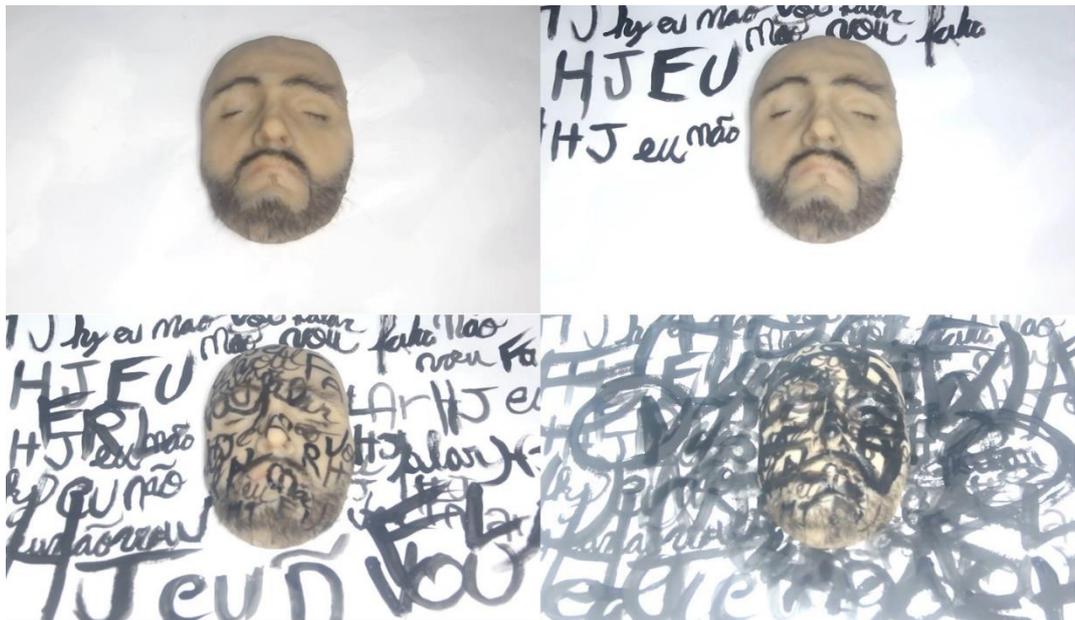


Figura 5: Cenas do vídeo performance *Polític@* de Marcio Desideri 2022.

Em um trabalho de criação de um personagem para o cinema, uma criatura fantástica que envolva aplicação de próteses, (e que modificará totalmente a fisionomia do ator), a linguagem da maquiagem se incorpora em outras formas como a escultura, a pintura e o desenho. Para esse processo o(a) maquiartista realiza o desenho da ideia que pretende executar, inicia a retirada do molde do ator e inicia a modelagem sobre esse rosto (Figura e Figura e Figura ). Após finalizar o formato, retira novamente o molde, para confeccionar peças de silicone encapsuladas ou de *foam látex* flexíveis para serem aplicadas no corpo, que se encaixarão perfeitamente. Visto que essa integração minuciosa só é possível através da configuração do rosto do ator.



Figura 6: Desenho e escultura sobre clay de Márcio Desideri 2019.



Figura 7: Próteses de foam látex de Márcio Desideri 2019.



Figura 8: Modelo Yang Yu. Aplicação de próteses de Márcio Desideri 2019.

De acordo com cada personagem, a caracterização revela-se através de texturas, cores, formatos e discurso (Figura 9), como por exemplo, informações sobre sua natureza, personalidade e história, bem como a sua presença nas artes cênicas, no contexto de um filme, espetáculo, performance. De acordo com Monica Magalhães: “A maquiagem é um discurso em ato procedente de uma presença” (Magalhães, 2010, p. 32).



Figura 9: Modelo Yang Yu . Personagem com próteses de de foam látex de Márcio Desideri, foto realizada pela Cinema Makeup School 2019.

O mesmo conceito se configura para um espetáculo teatral, porém a linguagem adaptada para esse contexto, como por exemplo, os procedimentos e técnicas para a maquiagem cinematográfica e teatral são diversificados. E por isso é importante compreender as suas redes de criação, que se configuram no processo criativo, permitindo expandi-la. No teatro é comum o uso de próteses de látex que são menos flexíveis e melhor visualizadas à distância na construção de personagens, bem como o uso de maquiagem com alto contraste, cores e esfumados, podendo variar de acordo com a temática. No cinema, com as câmeras de alta resolução, procura-se o uso de próteses flexíveis, translúcidas em que a aplicação no corpo geralmente é verossímil, no sentido da diegese, mesmo que o personagem seja fantástico. Por outro lado, no processo de pequenas alterações no rosto para o cinema, produz-se um efeito imperceptível, mas que alteram as configurações do rosto, revelando características do personagem, etnias, cultura, entre outros (Figura 10).

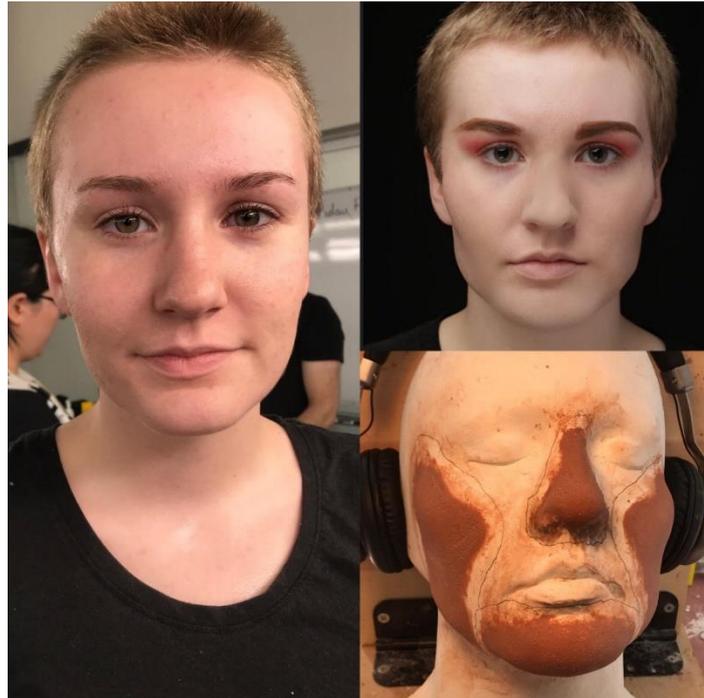


Figura 10: Modelo Podly James. Alterações do formato do rosto oval para o rosto hexagonal de base reta, com pequenas próteses de silicone de Márcio Desideri 2019.

Retomando o teatro, os espetáculos do diretor teatral contemporâneo Robert Wilson, geralmente seguem uma padronização do estilo de maquiagem nos personagens que remetem ao mimo, ao *clown*, com rosto embranquecido e traços expressionistas que enfatizam os olhos e a boca. Além disso, trabalham com uma cenografia estilizada, minimalista, com jogo de luz e sombra (Figura 11).



Figura 11: Foto do espetáculo "Pushkin's Fairy Tales" de Robert Wilson. Fonte: <https://robertwilson.com/>

Ao representar a história do Garrincha, famoso jogador brasileiro de futebol, o espetáculo *Garrincha: Uma ópera de rua*, (2016) do diretor Robert Wilson misturou elementos da cultura brasileira com seu estilo, e adaptou o branco no rosto em diferentes graus, algumas vezes focando em pequenas partes dos olhos e sobrancelhas e, outras vezes, eliminando-o do personagem (Figura ).



Figura 12: Foto do espetáculo “Garrincha” de Robert Wilson. Fonte: <https://robertwilson.com/garrincha>

Visto que os desdobramentos da linguagem da maquiagem em diferentes meios, referindo-se novamente a obra 1989, selecionamos um trecho e que o autor narra o momento em que o protagonista Winston é surpreendido por Júlia, com o uso de maquiagem:

Operara uma transformação muito mais surpreendente. Pintara o rosto. Devia ter ido a uma loja do bairro proletário e comprado um jogo completo de cosmética. Passara batom forte nos lábios, ruge nas faces, pó de arroz no nariz; até havia, em torno dos olhos, um toque de tinta que os realçava. A maquiagem não fora bem-feita, mas nesse particular Winston não tinha grandes exigências. Não havia nunca visto ou imaginado uma mulher do Partido usando cosméticos. Era espantosa a melhora do seu aspecto. Com uns retoques de cor aqui e ali Júlia não apenas se fizera muito mais bonita como, sobretudo, mais feminina. O cabelo curto e o macacão masculinizante apenas davam destaque a esse efeito (Orwell, 2009, p. 65).

Nessa trama, podemos dizer que, através das palavras, a maquiagem como metalinguagem revela-se como ato de rebeldia e militância da personagem Júlia, por ser membro de um partido conservador. Ainda, acentua os aspectos femininos e a sua beleza através dos olhos de Winston que, mesmo notificando que não esteja bem-feita (e essa informação pode revelar a falta de costume do maquiador desse futuro castrador), atingira um espantoso efeito, surpreendendo o personagem, fazendo-nos refletir que não a vemos, mas visualizamos a ideia no momento que ressoa subjetividade e ambiguidade.

Em síntese, podemos dizer que, através linguagem da maquiagem, o maquiador atinge uma dimensão mágica de (in)corporação, contaminação, da falsificação e de ilusão, em diversificados meios e graus de intensidade, na qual seu discurso polifônico é resultante de uma complexa e mutável rede de criação, ilimitada, de um aglomerado de vozes plásticas, que o corpo significativo se ressignifica em fluxo contínuo. Dessa maneira, podemos explorar caminhos, quebrar paradigmas, legitimando a maquiagem nas artes cênicas e visuais. Reiterando que o processo criativo do maquiador, assemelha-se ao de um alquimista, mas que ao contrário de produzir *homúnculos*, serão produzidas personas plásticas que se estabelecem através do discurso polifônico.

## Referências

- ALLOA, Emmanuel. Introdução - **Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar**. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. pp. 7-22.
- AGAMBEN, Giorgio. **A ideia de linguagem**, in *A potência do pensamento - ensaios e conferências*. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (p. 17). L&PM Editores. Edição do Kindle, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo. Brasiliense, 1984.
- CARAMELLA, Elaine(org). **Mídias, multiplicações e convergências**. São Paulo: Senac, 2009
- DESIDERI, Marcio R. **Processos Criativos nas Artes Visuais: O Ponto de Vista de um Maquiador**. 2021. 235p (Mestrado em Artes Visuais) São Paulo: Unesp, 2021.
- DESIDERI, Marcio R. **Desterritórios nas artes virtuais: o campo híbrido do(a) maquiador, em redes de criação compartilhadas**. Rebento, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021.
- GROYS, Boris. **Arte, Poder**. tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpo mídia**. In: GREINER, Christine (Org.). *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Corpo e processos de comunicação**. Revista Fronteiras - Estudos midiáticos UNISINOS, Vol. III, n. 2, 2 dez. 2001. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2021.

MALETTA, Ernani. **Entrevista Ernani Maletta: teatro, corpo e voz.** Por: Henrique de Oliveira Lee. Polifonia. v.21 n.30, 2014. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/periodicos/entrevista-com-ernani-maletta-teatro-corpo-e-voz/>

MAGALHAES, Mônica F. **Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica.** 236p, (Doutorado em Estudos Linguísticos) Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem: (understanding media).** São Paulo: Cultrix, 1964.

NANCY, Jean-Luc. **Imagem, mímeses e méthexis.** In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem.* Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. p. 55-72.

ORWELL, George. **1984.** São Paulo : Companhia das letras. 2009

PAIELLA, Gabriella. **The Agony and Ecstasy of Playing Ear Man in Crimes of the Future.** 2022. Disponível em: <https://www.gq.com/story/ear-man-crimes-of-the-future>. Acesso: 23, ago. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3.ed. São Paulo: Perspectiva 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **As imagens querem realmente viver.** In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem.* Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. pp. 55-72.

SALLES, Cecília. A. **Redes de criação.** São Paulo: Horizonte, 2006

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo.** 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636279>. Acesso em: 29, ago. 2021

TANGCAY, Jazz. **‘Crimes of the Future’: Ear Man Needed 36 Prosthetic Pieces.** 2022 Disponível em <https://variety.com/2022/artisans/news/crimes-of-the-future-ear-man-36-prosthetic-pieces-1235285983/> - Acesso em: 25, ago. 2022.

Artigo recebido em 05/09/2022 e aprovado em 30/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.44902>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Marcio Desideri - doutorando em Artes Da Cena na Escola de Comunicação da UFRJ. Mestre em Artes Visuais pela UNESP. Pós graduado em Docência em Ensino Superior no Centro Universitário Senac. Foi docente da Universidade Belas Artes na graduação e pos graduação em Artes Cênicas e Licenciatura em Artes visuais. Possui formação internacional com o título *Master Makeup Program* na *Cinema Makeup School* em Los Angeles. É maquiartista, especialista em maquiagem cinematográfica e teatral reconhecido internacionalmente com publicações, na qual realiza exposições, vídeos publicitários, editoriais, filmes nacionais, performances, eventos e palestras. [marciodesiderieventos@gmail.com](mailto:marciodesiderieventos@gmail.com).  
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8354568856183673>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4411-0044>

<sup>ii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

