

A maquiagem teatral e as diversas possibilidades do rosto cênico

Renata Cardoso da Silva ¹

De onde se parte, na tentativa de revelar ao espectador quem é aquele ser que se apresenta? Com que outras informações o rosto cênico se comunica? Essas e outras questões permeiam o universo do maquiador teatral. De certo, existem inúmeros pontos de partida, e só se conhece o caminho ao caminhar. Sempre há o inesperado, o controverso, a dúvida. Sempre a busca, o encontro, o desfecho.

Partindo do pressuposto de que um rosto pode ser visto de diversas formas, exponho aqui a visão particular de alguns filósofos e artistas, como uma tentativa de situar a importância da face no reconhecimento dos personagens, e na criação de sistemas significantes, tarefa na qual a maquiagem teatral afirma seu valor.

De acordo com Berscheid¹ e Walster, “nossa aparência telegrafa mais informação a nosso respeito do que poderíamos revelar em uma bateria de inventários de personalidade, testes de inteligência, e escalas de caráter” (1974 apud BRAHNAM, 2001, p. 1). No campo das ciências cognitivas, acredita-se que além de revelarem evidências concernentes à idade, sexo, condição física e estado emocional, as faces fornecem ainda indícios referentes à personalidade, disposição e atitude das pessoas.

Faces são inquestionavelmente o mais importante estímulo social humano encontrado. Da mais sumária exibição de uma face, observadores obtêm acesso a uma multidão de indícios preciosos referentes à identidade de um alvo, estado emocional, e da direção na qual seu interesse e sua atenção correntes residem. Humanos reconhecem rostos mais rápida e exatamente do que outros tipos de informação visual, e podem se lembrar de milhares de indivíduos por longos períodos de tempo (MASON; CLOUTIER; MACRAE, 2006, p. 5-6).

O mecanismo de extração de dados fisionômicos de um rosto, e a posterior apreciação de tais informações, parece se dar de forma involuntária ou automática:

dentro da estrutura do processamento da face, os presentes achados sugerem que a mente computa uma ‘representação estrutural’, gera um ‘código semântico’ derivado visualmente, e recupera conhecimento semanticamente relacionado da memória de uma maneira fluida, relativamente sem esforço (MASON; CLOUTIER; MACRAE, 2006, p. 17).

Massimo Canevacci² afirma que, no contexto da comunicação visual, o corpo “é o rosto por excelência. O rosto é o grande concentrado do corpo inteiro (...) a linguagem do corpo, na era da comunicação visual é, essencialmente, a linguagem do rosto” (2001, p. 131). O filósofo Nelson Brissac Peixoto³ aproxima rosto e paisagem, afirmando que um pode ser apreendido no outro, e retoma os escritos de Benjamin⁴:

Benjamin colocou-se esse paralelo entre a fisionomia e a cidade, tão caro aos retratistas do século XIX. De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano (...) tentativa de flagrar esse momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo. Seu rosto então assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita. Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores (...) A metáfora do rosto-paisagem serve aqui para designar o modo como um signo de transcendência, irreduzível a toda percepção localizada, pode se manifestar numa realidade espacial, numa extensão, numa espessura de matéria. É a partir desta descoberta do rosto como lugar de acontecimento que o cinema mudo pôde reproduzir um mundo de epifanias, de coisas dotadas de olhar (PEIXOTO, 1996, p. 51-55).

O autor propõe ainda uma tentativa de desfazer o rosto e rearticulá-lo com a paisagem, através da composição de volumes e da interação de linhas e cores:

rosto, paisagem, pintura, música, formam um único campo em que tudo se inscreve. (...) o rosto-paisagem vai sendo composto, como um diagrama, por todos esses elementos pictóricos e musicais, faciais e paisagísticos. Cada traço do rosto assim liberado interage com um traço liberado de pintura, de música ou de paisagem. Não uma coleção de objetos parciais, mas uma nova disposição, em que feições do rosto se articulam com aspectos de uma paisagem desconhecida para construir um novo retrato, um novo horizonte (PEIXOTO, 1996, p. 62).

Já Bachelard⁵ considera o rosto humano “um mosaico onde se combinam a vontade de dissimular e a fatalidade da expressão natural” (1986, p. 171), e avalia as raízes do disfarce:

se ultrapassamos todos os intermediários para encontrar as raízes fenomenológicas do travestir-se, do disfarçar-se, e essencialmente da vontade de se mascarar, verificamos que a máscara é a vontade de ter um futuro novo, vontade não somente de comandar o próprio semblante, mas de reformar o rosto, de ter doravante um novo rosto (1986, p. 169-170, grifo do autor).

A máscara teatral se configura como um antigo artifício para o disfarce, exercendo várias funções, como ampliar situações, valorizar o virtuosismo corporal dos atores, acentuar e esquematizar os traços do rosto, e “para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares” (PAVIS, 1999, p. 234). Algumas das funções desempenhadas pela máscara são compartilhadas pelo emprego da maquiagem, principalmente em relação a criar uma outra identidade. Como afirma Pavis, “o travestimento de roupa e de rosto redobra a vertigem e a ambiguidade de minha própria identidade, seja um travestimento do sexo, da idade ou da natureza humana” (2005, p. 172). Para o autor, a própria maquiagem toma o posto de vertigem, dificultando, assim, sua análise.

Deleuze⁷ e Guattari⁸ sugerem que os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, e que seriam definidos por um sistema muro branco-buraco negro, onde

o rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho (1996, p. 32).

Porém, o quão abstrata é uma máquina de fazer rostos, quando estes são inventados? Quando são calcados em imagens? Quando seu muro branco de significância é detalhadamente preenchido por buracos negros de subjetividade antecipadamente definidos?

Para Irene Corey⁹, o rosto se assemelha a uma tela em branco, esticada sobre o chassis.

Pela aplicação da tinta, as feições lá encontradas podem ser reforçadas, ou totalmente ignoradas, criando a ilusão de formas modificadas. Este método torna acessível um infinito reino de variações ao maquiador, usando como inspiração natureza e arte, assim como os semblantes dos homens (1990, introdução).

De acordo com Patrice Pavis, alguns elementos cênicos (cita como exemplo cenário, figurino, maquiagem) formam sistemas significantes, e cada um destes “vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação” (2005, p. 162). A maquiagem teatral, como elemento material da representação, pode exercer a função de criar sistemas de reconhecimento, gerando equivalências ou desigualdades entre seus pares. O ser fictício se apresenta não apenas como indivíduo, mas também como participante de um determinado núcleo, ou desgarrado dos demais. O reconhecimento e a consequente identificação dos pares podem acontecer por meio de analogias, ora baseadas na semelhança, ora na não paridade, formando uma espécie de teia de afinidades, onde grupos e subgrupos são formados.

Essa dinâmica se estende ainda para o público, na medida em que cria possibilidades de identificação da platéia com os personagens. O espectador pode se reconhecer no outro, ou, ao contrário, se distinguir dele. Durante o desenrolar das ações, e consequente definição das estruturas desencadeantes da cena, toma-se conta das relações e situações estabelecidas, o que torna possível um prévio entendimento da personalidade dos seres ficcionais. Além disso, essa dinâmica parece ocorrer também de forma inversa: os dados coletados de um rosto geram informações a respeito do suposto caráter de uma pessoa, e as informações já existentes são acessadas no momento da interpretação da face.

Desse modo, cria-se um sistema de códigos. O espectador observa o ator em cena e formula conclusões a respeito do personagem. Porém, tal percepção não é isenta, visto que o modo como o espectador avalia o intérprete é influenciado pelo seu conhecimento anterior do tipo de personagem, ou mesmo, das associações que podem emergir a partir de padrões previamente arquivados em sua memória.

Nesse sentido, entendo a maquiagem teatral como elemento fundamental para a criação da cena, na medida que recria o rosto, e “veste tanto o corpo quanto a alma daquele que a usa” (PAVIS, 2005, p. 170). Modifica e constitui o corpo humano e o imaginário ligado a isso. É capaz de fazer o espectador vivenciar “a atmosfera e a coloração emocional que emana dos rostos e dos corpos pintados” (PAVIS, 2005, p. 174). Seu uso pode ser percebido não apenas como ferramenta útil para o ator, mas

ainda como elemento constituinte da composição visual do espetáculo como um todo.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. 2 ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

BRAHNAM, Sheryl. Creating physical personalities for agents with faces. Proceedings of the Second UM2001 Workshop on Attitudes, Personality and Emotions in User-Adapted Interactions. Germany: Sonthofen, 2001.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. Tradução: Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

COREY, Irene. The face is a canvas. The design and technique of theatrical makeup. Kentucky: Anchorage Press, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúci Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. V. 3.

MASON, Malia; CLOUTIER, Jasmin; MACRAE, C. Neil. On construing others: category and stereotype activation from facial cues. Social Cognition, nº 24, 2006. Disponível em <<http://barlab.mgh.harvard.edu>>. Acesso em: 26 jul 2007.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca d'água, 1996.

Notas

* Mestre em Artes Cênicas; professora de Indumentária e Maquiagem da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia <renatacs@gmail.com>

1. Professora do Departamento de Psicologia da University of Minnesota.

2. Professor de Antropologia Cultural do Departamento de Ciências Sociais e da Comunicação da Universidade La Sapienza de Roma.

3. Filósofo, trabalha com questões relativas à arte e ao urbanismo. Doutor pela Universidade de Paris I - Sorbonne (1886); professor do curso Tecnologias da Inteligência e Design Digital, da PUC-SP.

4. Walter Benjamin, (1892-1940) filósofo alemão, crítico literário e ensaísta, foi um dos expoentes da escola de Frankfurt.

5. Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e ensaísta francês.

6. Professor do Departamento de Teatro e Drama da Indiana University, autor de importantes livros no âmbito teatral.

7. Gilles Deleuze (1925 – 1995) filósofo francês.

8. Pierre-Félix Guattari (1930 – 1992) filósofo, psicoterapeuta e militante revolucionário francês.

9. Maquiadora, figurinista e cenógrafa, nascida na Inglaterra, faz parte do grupo de teatro The Everyman Players.