

MAGALHÃES, Mona (Mônica Ferreira Magalhães). **Corpos Cenográficos: caminhos da maquiagem cênica na contemporaneidade**. Rio de Janeiro:Unirio. Departamento de Interpretação, Unirio; Professor Associado. Artista.

RESUMO: Pretende-se traçar um panorama dos caminhos percorridos pela maquiagem cênica nos tempos atuais, destacando-se a *body painting*. Parto da concepção contemporânea da arte, na qual a cenografia arrisca novas formas de pensar o espaço de intervenção artística. Para isso, investigo a maquiagem e a pintura corporal em companhias teatrais, encenadores e artistas da *body painting* atuantes do fim do século XX até os dias atuais: Théâtre du soleil (França), Ilotopie (França), Generik Vapeur (França), Teatro Malandro (Colômbia/Suíça), Grupo Galpão (Minas Gerais, Brasil), e os encenadores Gabriel Vilela (Brasil) e Robert Wilson (USA) e o *bodypainter* Johannes Stötter, que vem fazendo do processo da pintura em forma de apresentações públicas. Como define Pavis a maquiagem que se torna “cenário ambulante” (1999, p.232), um corpo sob a pintura, que poderá estar recuado ou visível, deformado ou invertido, num tempo e num espaço operado na dimensão do discurso em ato, ou seja, no aqui e agora. Desse modo, os enunciados pintados poderão colocar o corpo como contraponto e/ou reiteração em relação a cidade (Espaço/aqui). Assim, a sensação ou ilusão de ótica de um corpo ausente, nas pinturas corporais, libera esse corpo dos sentidos sociais culturalmente arraigados sobre a pele, deixando-o livre para provocar novos sentidos e criar outros espaços.

PALAVRAS CHAVE: Maquiagem Cênica, Espaço, Corpo, Visualidade, *Body painting*.

ABSTRACT: It is intended to outline the paths covered by the stage makeup in the current times, especially body painting. I start from the contemporary conception of art, in which scenography risks new ways of thinking the space of artistic intervention. For this, I investigate makeup and body painting in theatrical companies, directors and body painting artists from the end of the 20th century to the present day: Théâtre du soleil (France), Ilotopie (France), Generik Vapeur Teatro Malandro (Colombia / Switzerland), Grupo Galpão (Minas Gerais, Brazil), and the directors Gabriel Villela (Brazil) and Robert Wilson (USA) and the bodypainter Johannes Stötter, who has been making the painting process in the form of public presentations. As Pavis defines the makeup that becomes a "traveling stage" (1999, p.232), a body under painting, which may be recessed or visible, deformed or inverted, in a time and space operated in the dimension of the discourse in act, that is, in the here and now. In this way, the painted statements can put the body as a counterpoint and / or reiteration in relation to the city (Space / here). Thus the sensation or illusion of the optics of an absent body in body paintings releases this body from the culturally rooted social senses on the skin, leaving it free to provoke new senses and create other spaces.

KEYWORDS: Stage Make-up, Space, Body, Visuality, Body Painting.

A maquiagem sempre esteve presente nas encenações teatrais, nas ocidentais e nas orientais, às vezes auxiliando a construção da ilusão que envolvia o espectador no teatro de tendência realista e psicológica, no qual não é desejado que o público a perceba; outras vezes, servindo como elemento de reflexão ou exacerbação, eliminando-se o mimetismo, como pretendiam várias teorias estéticas ocidentais desde os primórdios do século XX. E, no caso das maquiagens orientais, estabelecendo códigos sociais, hierárquicos e de caráter, por meio das categorias expressivas da linguagem artística visual.

Procuro neste artigo verificar a situação da maquiagem cênica no teatro, nas intervenções e/ou interferências e nas performances na atualidade. Para isso, destaco alguns grupos teatrais e encenadores, brasileiros e internacionais, que tem como características comum a valorização da expressão visual, como: Théâtre du soleil (França), Ilotopie (França), Generik Vapeur (França), Teatro Malandro (Colômbia/Suíça), Grupo Galpão (Minas Gerais, Brasil), e os encenadores Gabriel Villela (Brasil) e Robert Wilson (USA). Do mesmo modo, evidencio o trabalho do artista Italiano Johannes Stötter que utiliza a *bodypainting* como linguagem artística, na qual o plano de expressão visual, em que categorias cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas se mesclam para, sobre o suporte corporal, criar códigos socialmente interpretáveis pelo hábito ou produzir sentidos inesperados. Desse modo, a pintura corporal corresponderia a conteúdos que oscilam, em correspondência com o plano da expressão, entre a habitualidade e a surpresa.

Obviamente, há grupos teatrais e encenadores que primam pela expressão visual em seus espetáculos, mas preferem ver o rosto natural dos atores. De modo geral, não podemos dizer que um determinado grupo de teatro use sempre maquiagem ou não, na verdade, ela quase sempre aparece em cena de acordo com a proposta de encenação, como nos casos do Théâtre du soleil, do Ilotopie, do Generik Vapeur e do Grupo Galpão. Já os encenadores aqui destacados mantêm tradicionalmente o estilo da encenação e o uso constante de maquiagens marcantes.

Traço aqui um panorama sobre a utilização da maquiagem em cada um dos grupos e encenadores mencionados. Não pretendo me alongar nas

histórias dos grupos, apenas situar historicamente e apenas detalhar uma encenação de cada grupo e encenadores. Optei por utilizar QR code como um modo de acessar os vídeos e poder observar as maquiagens em movimento. Portanto, quando houver o QR code no correr do texto, basta utilizar um app leitor de QR code, no celular ou no tablet.

1 - Théâtre du soleil: inspiração nas maquiagens do teatro orientail.

O Théâtre du soleil foi criado em 1964 pela iniciativa de Ariane Mnouchkine e um grupo de estudantes. Eles mergulham nas teorias de Bertolt Brecht, Antonin Artaud e no teatro oriental: o Kabuki Japonês, o Kathakali Indiano, o teatro de máscaras Balinezas, Indonésia. Conforme esclarece Vieira (2010), Mnouchkine não se priva do movimento, da voz, do texto, nem da música, e busca no Oriente a teatralização. Segundo Béatrice Picon-Vallin (2014), entre 1981 e 1993, a companhia teatral francesa desenvolve dois ciclos clássicos: Os Shakespeariano: Ricardo II (1981), A noite de reis (1982), Henrique IV (1984), inspirados pelo Kabuki japonês; e as tragédias: Agamemnon (1990), Ifigênia (1990), Coéforas (1991) e Eumênides (1992), encenadas sob a influência do Kathakali indiano.

Mnouchkine considera o jogo da máscara como disciplina de base, desse modo, como explica Dusigne (2003), máscaras da *commedia dell'art*, balinesas e japonesas são utilizadas na formação e preparação dos atores. Outras novas podem ser criadas, como as máscaras trágicas, feitas por Erhard Stiefel, para os velhos nobres dos espetáculos Ricardo II e Henrique IV. Como explica o professor francês “a máscara impõe um corpo e uma voz particulares” (2003) e o ator deve jogar com se tivesse uma segunda pele sem que fique um jogo psicológico.

Diferente da máscara, que nem sempre está em cena nos espetáculos do Théâtre du Soleil, a maquiagem aparece em vários deles, porém os atores devem usá-la como se fosse uma máscara:

Ela jamais deve ser decorativa. Portar signos, ela contribui para revelar o personagem em jogo. Um ator maquiado deve alcançar a mesma dimensão do jogo como um ator mascarado. Ele deve irradiar por sua presença e exercer a

mesma atração, caso contrário, um desequilíbrio será criado entre os protagonistas” (DUSIGNE, 2003, p.21)¹.

Destaco aqui o espetáculo Agamemnon (1990), cujas encenação e maquiagem são inspiradas no Kathakali Indiano. Quanto à maquiagem, percebe-se claramente o desenho dos olhos e da boca semelhantes às maquiagens do teatro indiano, contudo a coloração da pele, que em Agamemnon é branca, difere do Kathakali, que não busca relação com a cor natural da pele, as cores são simbólicas e significam a expressão da emoção das personagens.

Outro elemento da composição visual dos personagens masculinos é a barba, semelhantes ao *chutti* da maquiagem do Kathakali. Na montagem do Théâtre du soleil, as barbas são grandes, de textura peluda e em cores; no teatro indiano, os *chuttis* são também grandes, mas brancos e, atualmente, feitos de papel², e tem a função de diferenciar os personagens e suas personalidades, assim como as cores das maquiagens, conforme explica Chaithra KV (2015).

Figura 1 – QR code – Ensaio de Agamemnon – Montpellier 1992



Fonte: Théâtre du soleil.

2 - Génériq Vapeur : intervenções urbanas

Génériq Vapeur é uma companhia de teatro de rua francesa. Foi criada em 1983 por Caty Avram e Pierre Berthelot, cantora e comediante. A trupe reúne cerca de vinte artistas-técnicos com múltiplos conhecimentos (de aéreo a vídeo, de construção de todos os tipos a criação musical e teatral), para

¹ Todas as traduções neste artigo foram feitas pela autora. Il ne doit jamais être décoratif. Porteur de signes, il contribue à révéler la personne en jou. Un acteur maquillé doit atteindre la même dimension de jeu qu'un acteur masqué. Il lui faut rayonner par sa présence et exercer la même attraction, sinon un dédéséquilibre se créera entre les protagonistes.

² Antigamente, o *chutti* era feito de pasta de arroz. (KV, 2015, p.50)

desenvolver intervenções no espaço público, na cidade ou em paisagens, naturais e urbanas. Os artistas da companhia procuram encontrar a memória dos lugares, a poética social das cidades, para brincar com as imagens e as músicas. Procuram importar e exportar emoções, usam cores para falar sobre preocupações sociais, sonhos e questionamentos universais.

A companhia trabalha com dois tipos de criação artística: os espetáculos de repertório que são escritos especificamente relacionados a um tema, a uma dramaturgia da sociedade, um testemunho poético colocado em imagens. São esses que viajam internacionalmente. Os outros são os chamados urbanos (*Les urbains à toute heure*), que são mostras imaginadas para um dia, que precisam de um know-how local, descobrem histórias e conceitos e formas. Tanto em uma quanto em outra criação, a companhia utiliza estruturas gigantescas, tambores d'água, carros, entre outros objetos. São numerosos artistas que procuram se diferenciar com cores diferenciadas nos rostos e nas roupas.

Destaco a intervenção urbana chamada Bivouac, criada em 1988. A sinopse da intervenção diz que se trata de uma jornada emocional, um tumulto de homens e mulheres azuis que revira a cidade. Além dos grandes tambores de lata (daqueles usados para armazenar água), às vezes amarelos, outras azuis ou multicoloridos³, o que se destaca também são as figuras com rostos, cabelos, roupas e corpos azuis. Na maquiagem em si não há grandes detalhes, mas os cabelos além de estarem também pintados, são modelados de modo inabitual.

Figura 2: – QR code - Génériq Vapeur – Bivouac no International Festival of Street Arts & Circus in Great Yarmouth.



Fonte: SeachangeArts . 2010

³ A cor dos tambores dependerá dos que encontrarem na cidade onde se apresentarem.

102 latas, 3 músicos, 15 atores, 1 técnico ... Fim de um dia normal no centro da cidade. E, de repente, em um estandarte de som, um monte de homens e mulheres azuis ...Eles tomam a cidade nas costas e viram as ruas, as fontes, os bancos públicos, as estátuas. Eles estão procurando por um lugar que se pareça com eles, uma pirâmide, em algum lugar, sinal da reunião, depois a ultrapassagem. Eles desmaiam quando chegam na música (Generik Vapeur)⁴

Ilotope: ações artísticas em espaços públicos.

A Ilotope é uma empresa francesa de teatro aberto, criada em 1980. É composta por atores, escultores, dançarinos, músicos, inventores, cenógrafos e pesquisadores, sob a direção artística de Bruno Schnebelin. Os artistas propõem ações artísticas nas quais questionam o espaço público. Projetam as questões humanas individuais e sociais, buscam fazer da sociedade um ator numa imaginação coletiva.

Assim como a Companhia Générík Vapeur, a Ilotope exerce sua arte em várias vertentes: espetáculos de rua, sobre a água, criações específicas e arquiteturas lúdicas. Interessa aqui, os espetáculos de rua, em especial o Les gens de couler. Diferente de Bivouac, em Les gens de Couler não há outros elementos além dos atores que aparecem apenas com seus corpos completamente cobertos por variadas cores, cada um com uma determinada cor. Esta intervenção foi apresentada no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte em 1996⁵, em cuja sinopse dizia:

As pessoas de cor vagueiam pela cidade, cultivando a imagem do homem pela sua aparente liberdade. As pessoas param, os carros param, a arquitetura fica cinza e vazia. Uma cor por pessoa: azul turquesa, vermelho vivo, verde maçã, amarelo limão, rosa fúcsia ... e uma vida diferente circula, brilhante e fluida. Os povos da cor correm, juntam-se aos espectadores, pegam o ônibus, comem sua cor no mercado. No final, acalmados em um universo de gestos comuns e pequenos objetos, os atores vão um por um bloqueando seus movimentos em sua própria cor, é no momento dessa repetitividade que de repente surge o fixador: a espuma. Espuma exuberante que explode a mochila do viajante, transbordando espuma que petrifica os pés do banhista ... Em todo lugar, a

⁴102 Bidons, 3 musiciens, 15 comédiens, 1 technicien... Fin d'une journée ordinaire en centre-ville. Et soudain, sur étendart sonore, un déboule d'hommes et de femmes bleus... Ils prennent la ville à revers et détournent les rues, les fontaines, les bancs publics, les statues. Ils cherchent un lieu qui leur ressemble, une pyramide, quelque part, signalétique du rassemblement, puis du dépassement. Ils s'évanouissent comme ils sont arrivés, dans la musique.

⁵ Até o momento em que este artigo foi escrito, não foi possível descobrir a data da criação da intervenção.

expressão plástica sufoca o gesto e inventa uma nova forma meio-homem, meio-coisa, mutantes coloridos que são evacuados, mas não se sabe onde. (ILOTOPIE)⁶

Figura 3 – QR code – Les gens de couleur à Calais - Ilotopie



Fonte : Compagnie Ilotopie. 2017

Nesta intervenção aparece uma pintura corporal simples, apenas uma cor, vibrante, sem a necessidade de esconder ou camuflar os corpos humanos, muito pelo contrário, o jogo é, na verdade, mostrá-los, torná-los mais evidentes no meio de uma cidade agitada. O ser humano como foco, em exibição.

4 - Teatro Malandro: maquiagens e máscaras para afastar do realismo e aproximar da realidade.

O Teatro Malandro é uma companhia teatral da Suíça francófona, sediada em Genebra, fundada em 1990 pelo ator e diretor colombiano Omar Porras. É um centro de criação, de treinamento e de pesquisa onde Porras desenvolve uma abordagem criativa muito peculiar. Assim como no Théâtre du Soleil, a máscara tem lugar assegurado nas pesquisas cênicas, porém, no Teatro Malandro elas aparecem frequentemente em cena. O corpo do ator, a

⁶ Les Gens de Couleur déambulent dans la cité, grandissant l'image de l'homme par leur apparente liberté. Les gens s'arrêtent, les voitures stoppent, l'architecture devient grise et nue. Une couleur par personne : bleu turquoise, rouge vif, vert pomme, jaune citron, rose fuchsia... et une vie différente circule, brillante et fluide. Les Gens de Couleur passent en courant, s'acoquent aux badauds, prennent le bus, mangent leur couleur sur le marché. A la fin, apaisés dans un univers de gestes ordinaires et de menus objets, les acteurs vont un à un bloquer leurs mouvements dans leur propre couleur, c'est à l'instant de cette répétitivité que surgit soudain le fixateur : la mousse. Mousse exubérante qui explose le sac à dos du voyageur, mousse débordante qui pétrifie les pieds du baigneur... Partout, l'expression plastique étouffe le geste et invente une forme nouvelle mi-homme, mi-chose, mutants colorés qui sont évacués on ne sait où.

projeção no espaço e o uso das máscaras são as técnicas utilizadas e inspiradas tanto na tradição ocidental (particularmente na biomecânica) quanto na oriental (teatros balineses, indianos e japoneses).

Assim como no Théâtre du soleil, a utilização das máscaras, da maquiagem e dos figurinos começa já nos primeiros ensaios, é uma rotina. Omar Porras usa e abusa tanto do jogo como da visualidade da cena. Esta, quase sempre está sob o comando do seu irmão, Fredy Porras. Este, grande admirador de Werner Strub, artista suíço especialista na construção de máscaras, mas máscaras que envolvem toda a cabeça, ou melhor, todo o corpo:

Pensando a máscara não como um rosto, mas como uma envoltura (que é de fato), envoltura da cabeça, da mesma forma que a roupa é envoltura do corpo, criamos os critérios (enfim) novos para abordar a máscara. A ideia da “máscara-roupa” me parece oferecer meios sensíveis, sensuais e também espirituais, para descrever, preparar um personagem (STRUB, 1987)⁷.

Assim sendo, os irmãos Porras criam um teatro vibrante, no qual um inventa um acessório ou um elemento de decoração que possibilite o jogo desejado pelo outro, para o qual as máscaras são essenciais:

Para mim, as máscaras são o maior símbolo do teatro: a teatralidade, a revelação, a transformação, o extraordinário, a fusão entre a realidade e o sonho... (...) As máscaras nos afastam mais do realismo, mas elas nos aproximam mais da realidade. Realismo e realidade são duas coisas diferentes. De fato, a realidade é muito mais assustadora e verídica, sarcástica e plena de ironia, mas ela é cotidiana. Por outro lado, o realismo é uma reprodução da realidade, ele é então menos interessante e fica comum. (PORRAS, 2007. p. 292)⁸

A excentricidade dos cenários, dos figurinos e das máscaras é uma característica marcante dos seus espetáculos. Como exemplo, recorro ao espetáculo “Les fourberies de Scapin”, de Molière, cuja estreia aconteceu no Teatro de Carouge, Suíça, em 2009. Segundo Brigitte Prost (2010), Porras

⁷ En pensant le masque non pas comme un visage, mais comme une enveloppe (qu'il est en effet), enveloppe de la tête, au même titre que le costume est l'enveloppe du corps, on crée des critères (enfim) nouveaux pour aborder le masque. L'idée du 'masque-costume' me semble offrir des moyens sensibles, sensuels et aussi spirituels, pour décrire, cerner un personnage.

⁸ Pour moi, les masques sont le symbole majeur du théâtre : la théâtralité, la révélation, la transformation, l'extraordinaire, la fusion entre la réalité et le rêve... (...) Les masques nous éloignent plus du réalisme, mais ils nous rapprochent plus de la réalité. Réalisme et réalité sont deux choses différentes. En effet, la réalité est beaucoup plus effrayante et véridique, sarcastique et pleine d'ironie, mais elle est quotidienne. En revanche, le réalisme est une reproduction de la réalité, elle est donc moins intéressante et reste ordinaire.

desenvolve um estilo pictórico e irreal, alcançando “as aspirações de um teatro popular – tocando o maior número pela força do palco que ele constrói e a poderosa vitalidade do rir que ele suscita”.

Figura 4 – QR code - Les fourberies de Scapin – Teatro Malandro -
Théâtre Hatier



Fonte : Théâtre Hatier. 2015

O cenário é um livro de imagens em relevo, muito colorido, “multiplica os níveis de profundidade e dos espaços de jogo” (PROST, 2010). Nele desfilam os atores com máscaras, próteses de orelhas, de narizes, de bigodes, de dentes e perucas, com figurinos também coloridos, listrados ou quadriculados. O diretor diz que os atores são “os pinceis sobre o palco” (PORRAS apud PROST, 2010, p.68), pois pintam uma pantomima de fantoches “superarticulados”, suscitando, desse modo, uma avalanche de risos.

Em suma, esse teatro animado por uma loucura furiosa de vida, esse teatro pleno de gesto onde os corpos mascarados dos atores se fazem como epifanias da representação, nos oferece pela intermediação dos personagens que o habitam caricaturas de nós mesmos com um olhar mais terno que sarcástico. Por trás do fantástico do mundo representado, por trás do *kitsch* ou do desajeitado aparente, além de uma certa feiura ou monstruosidade sublimada pelo riso, a questão é a humanidade, com uma força que não inveja Molière, longe de todo naturalismo, longe de toda tecnologia, com a rudeza do artesão que se prende ao trabalho e sabe fazer esquecer num maravilhoso entusiasmo comunicativo.(PROST, 2010, p.71)⁹

⁹⁹ En somme, ce théâtre animé par une folie furieuse de vie, ce théâtre chatoyant du geste où les corps masqués des acteurs se font épiphanies de la représentation, nous offre par l’entremise des personnages qui l’habitent des caricatures de nous-mêmes avec un regard plus tendre que sarcastique. Car derrière le fantastique du monde représenté, derrière le kitsch ou le déjanté apparent, au-delà d’une certaine laideur ou monstruosité sublimée par le rire, c’est bien d’humanité dont il est question, avec une force qui ne doit rien envier à Molière, loin de tout naturalisme, loin de toute technologie, avec la rudesse de l’artisan qui se colle au travail et sait le faire oublier dans un bel enthousiasme communicatif.

Trata-se aqui de caracterizações que mesclam maquiagens elaboradas, próteses diversificadas, dentes postiços, máscaras e perucas para criar um universo específico, que revelam a realidade humana.

5 - Bob Wilson: teatro de imagens

A biografia, disponível no site de Robert Wilson, começa com a definição atribuída a ele pelo New York Times:

uma figura imponente no mundo do teatro experimental e um explorador nos usos do tempo e do espaço no palco. Transcendendo a convenção teatral, ele atrai outras performances e artes gráficas, que se juntam em uma tapeçaria integrada de imagens e sons. (WWW.robertwilson.com)¹⁰

De fato, Bob Wilson constrói diversos espaços cênicos nos grandes palcos necessários para comportá-los. Wilson faz do espaço cênico de seus espetáculos paisagens em movimento com a aparição e a desaparecimento de objetos e silhuetas, como explica Fernandes:

auxiliadas por iluminações, cores e objetos disparatados, criam uma textura heterogênea e descontínua, que em lugar de garantir algum tipo de interpretação definitiva, cria uma esfera poética de conotações opacas, bastante distantes das denotações claras da narrativa dramática. Apesar disso, ao fundir motivos históricos, religiosos e literários, os quadros teatrais de Wilson compoem uma espécie de caleidoscópio multicultural, etnológico e arqueológico da história universal. (2010, p.53)

Wilson criou um estilo próprio para as suas encenações e vem desde o final dos anos 1960 moldando o visual do teatro e da ópera.

Todo este arranjo expresso na estética de Bob Wilson nos transporta para outro universo. O tom que ele alcança com a luz através de uma composição de filtros cromáticos é estudado detalhadamente com sua interferência nos objetos de cena, nos figurinos, na maquiagem, compondo um espaço equilibrado, organizado simetricamente e visualmente sofisticado. (BEM, 2010)

Por causa dos efeitos da iluminação desejados por Wilson, tradicionalmente ele opta por uma maquiagem de pele branca e com contornos bem esfumados, evidenciando sempre a área dos olhos. Há também o cuidado com os cabelos e penteados. Há sempre perucas penteadas e coloridas de modo exótico. Como pode ser visto na *L'opera da tre soldi*, que estreou em 27

¹⁰ a towering figure in the world of experimental theater and an explorer in the uses of time and space on stage. Transcending theatrical convention, he draws in other performance and graphic arts, which coalesces into an integrated tapestry of images and sounds.

de setembro de 2007 no Berliner Ensemble, em Berlim, Alemanha. Uma obra exemplar do teatro musical, com uma produção ousada, com um cenário fascinante inspirado nos *designs* do cinema expressionista alemão e no perturbador cabaré da era Weimar. A encenação foi um encontro excitante entre o rigor épico do Berliner Ensemble e a estilização visual de Wilson.

Figura 5 – QR code - L'opera da tre soldi – Bob Wilson -
Spoleto Festival dei 2Mondi



Fonte: Spoleto Festival dei 2Mondi . 2008

6- Grupo Galpão e Gabriel Vilela: criação de estilos

Apresento neste tópico um grupo teatral e um encenador, pois as histórias deles se entremeiam.

O Grupo Galpão foi criado em 1982, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Atualmente, é composto por 12 atores que aliam rigor, pesquisa e linguagem para a montagem das suas peças teatrais. Procuram dialogar com o popular e o erudito, com a tradição e a contemporaneidade, com a rua e com o palco.

Essa inquietação fez com que eles trabalhassem com diversos diretores, Brasileiros e estrangeiros, fazendo com que a visualidade dos espetáculos não tivesse um estilo. Diferem os diretores, difere a equipe criativa dos espetáculos, portanto, os espetáculos ganham aspectos visuais distintos uns dos outros. O que eles têm em comum, os atores e a garantia de qualidade artística. Quanto à maquiagem, os atores da companhia já apareceram em cena sem maquiagem como também repletos dela.

Dentre os diversos diretores que passaram pelo grupo aparece Gabriel Villela, também mineiro, que os dirigiu em três espetáculos: *Romeo e Julieta* (1992), *A Rua da Amargura* (1994) e *Os gigantes da montanha* (2013). Villela, além de diretor de teatro também é cenógrafo e figurinista, escolhe sempre uma equipe competente, como explica Dib Carneiro, “mas fica de olho em tudo,

sem perder o foco de seu rigor artístico. Isso é ter controle sobre a própria obra, o resto é silêncio” (2017). O Jornalista Nelson de Sá o chamava de Barroco por ser este um dos suportes poéticos dos seus espetáculos. Sem dúvida, o diretor mineiro imprime um tom interiorano e regional em sua obra, mas de alcance universal.

Em entrevista concedida no Festival de teatro de Curitiba (FESTIVAL DE CURITIBA, 2018), Villela diz que “o figurino é dramaturgia, é a pele que conta, que movimenta, é a carne do personagem. Ele leva o figurino para o campo da poesia, do imaginário.

As maquiagens dos espetáculos seguem o mesmo caminho do figurino, ou seja, pode-se dizer que também é dramaturgia, poesia, e prima pelo imaginário. Ao ver uma maquiagem concebida por Villela, imediatamente reconhece-se o estilo do artista. Em Os gigantes da montanha, a concepção estética não é tão barroca, mas mais simbólica, conforme revela o próprio encenador. Mesmo assim, são maquiagens intensas, normalmente de fundo branco com detalhes em cores vibrantes, rostos ampliados... máscaras móveis. Como diz Carneiro, Villela dá ao seu teatro um “acabamento estético fora do padrão, o belo conceitual.

Figura 6 – QR code - Os gigantes da montanha, Grupo Galpão – Direção de Gabriel Villela.



Fonte: Barata Comunicação. 2013.

O que se percebe é a influência de Villela na concepção visual dos espetáculos dirigidos pelos próprios atores do Grupo Galpão. Para quase todos eles, foi solicitado a criação de maquiagens, uma identidade visual para as montagens. Os processos sempre diferentes. Algumas vezes, a proposta era solicitada pelo ator, outras, pelo diretor, mas sempre o desejo de rostos diferentes. São essas as peças: Um molière imaginário (1997), Um trem

chamado desejo (2000), Till, a saga de um herói torto (2010)¹¹. Para as montagens com diretores externos, algumas tiveram maquiagem, outras não, dependeu do estilo do encenador.

7 - Johannes Stötter: *bodypainting* em cena

Apesar de a maquiagem cênica ser uma linguagem artística que faz parte de um todo, ou seja, de uma encenação, ela forma “um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras” (PAVIS, 2003, p. 172). Sistema estético que, por si só, leva aos choques sensíveis, arrepios e vertigens, pelo simples fato de surpreender os espectadores com algumas identidades figurativas inesperadas, porém com efeitos verdadeiros, que levam os observadores a acreditarem em tudo o que veem. Maquiagem que beneficia o desaparecimento do atuante em prol do aparecimento de diversas personagens, deixando o rosto do ator e/ou o corpo virtualizados para que a visualidade da personagem desperte sobre a superfície de inscrição.

A virtualização promovida pela maquiagem era desejada por Constantin Stanislavski no intuito de preservar o ator para que ele pudesse se transformar por completo em sua personagem. Ao mesmo tempo em que realiza a transformação do ator em personagem, a maquiagem fortalece o vínculo natural e estreito entre eles, como privilegia a atuação realista, e ainda demonstra a relevância da caracterização nessa metamorfose. “Assim, a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo- ator. Protegido por ela, [ele] pode despilar a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação” (STANISLAVSK, 1986, p. 53). A encenação realista requer uma maquiagem imperceptível aos olhos do público, que ajude a envolvê-lo emocionalmente, promovendo, desse modo, uma maior identificação entre ele e a personagem. Numa tendência contrária, o expressionismo, o teatro brechtiano, a teoria artaudiana, entre outros, buscam quebrar o ilusionismo realista e, com isso, a maquiagem pode servir como efeito de teatralização, como observa Pavis (1999, 232). A maquiagem, então, por ser uma máscara totalmente perceptível, joga “com a ambiguidade

¹¹ A maquiagem desses espetáculos foi criada por esta autora.

constitutiva da representação teatral: mescla de natural e artificial, de coisa e de signo” (PAVIS, 1999, p.232).

Se a maquiagem cênica em um espetáculo teatral é uma das linguagens expressivas da visualidade da cena, recorro à concepção contemporânea da arte, na qual a cenografia arrisca novas formas de pensar o espaço de intervenção artística. Desse modo, considero a *body painting* como uma linguagem artística com potencial para produzir interferências urbanas, nas quais os corpos podem se camuflar, mesclando-se ao meio em que vive, ou se destacarem do espaço da cidade, do ambiente social provocando efeitos de sentido extra cotidianos em ações puramente performáticas.

Temos assim, um plano de expressão que se articula a um plano de conteúdo que se concretizam em enunciados pintados sobre o corpo de um sujeito localizado historicamente num tempo e espaço definidos, compondo, desse modo, conforme pensa Patrice Pavis (1999, p.232) um “cenário ambulante”, capaz de ser um “elemento estético total da encenação”(PAVIS, 1999, p.232). Vários artistas da *bodypainting* vem confirmando essa teoria de Pavis, atribuindo à pintura um status de totalidade estética. Dentre eles, destaco o artista italiano Johannes Stötter, um artista autodidata que nasceu e vive nas montanhas da Itália. Formado em Educação e Filosofia pela Universidade de Innsbruck, Áustria, é também músico e pintor. Ele vai além da *body painting* estática, produzida muitas vezes para ser fotografada. Stötter deu movimento às suas obras e as registrou por meio de vídeos, compartilhando-os via internet. Contudo, o artista italiano inaugurou uma nova maneira de exibir as *body paintings*, agora em espetáculos ao vivo, nos quais o momento de aplicação da pintura sobre os corpos passa a ser também mostrado ao público.

Stötter estabelece um jogo com as *bodypaintings*: encontrar o corpo humano sob a pintura. Ele não apenas o virtualiza, camuflando-o a um espaço, mas modifica lhe a forma, por meio de torções e acoplamentos, para que, aliado à pintura, recue totalmente o corpo humano. Esse jogo acontece nas fotografias e nos vídeos, sendo que, nestes últimos, o *bodypainter* costuma revelar o truque, desconstruindo a ilusão e mostrando os corpos.

No teatro, em apresentações únicas, aparece um painel no qual estão camuflados os corpos. Aqui ele inverte o jogo, mostra os corpos antes e depois

da ilusão. As figuras vão sendo transformadas à vista do público. Ele também mostra o seu ritual ao pintar: se posiciona em frente aos corpos, numa distância de cerca de três metros, amarra uma faixa branca nos cabelos e, ao som de uma música selecionada especialmente para esse momento, que o motiva e lhe proporciona um estado diferente, marca as áreas de cores a serem pintadas posteriormente. Há uma conexão divina entre os corpos, a música e o artista. Em transe, ele se aproxima e se afasta da formação de corpos, os olhos atentos, sem possibilidade de desvio; há apenas a obra e o artista. Stötter adota o ritmo da figura a ser pintada, se movimenta como ela, os olhos percorrem todos os pontos de cada corpo. Vai e volta no ritmo comandado pela música. Ao fim desse ritual, os primeiros traços aparecem equilibrados, definindo as áreas que receberão os tons de fundo.

Figura 7 – QR – Ritual de pintura da bodypainting “São Paulo”, por Johannes Stötter
.Assistência: Mona Magalhães– 2018



Fonte: Magalhães, Mona. 2018

No “Light Lizard: UV bodypainting show”, ocorrido em South Tirol, Stötter apresentou uma versão de uma já conhecida pintura, “Chameleon”. A velocidade de aplicação da pintura é uma característica dele, porém, o fato de já ter feito diversas vezes, ajudou a diminuir o tempo do show.

Figura 8 – QR code - Chameleon – Johnnes Stötter



Fonte: Redacția Subversiv. 2016.

Figura 9 – QR code – Light Lizard – Live at the Sterzing Theatre – By Johannes Stötter



Fonte: JOHANNES STÖTTER. 2018.

O *body painter* italiano promove uma revolução semiótica com suas pinturas, é o jogo a partir da manipulação das propriedades dos corpos. Das propriedades dos invólucros corporais destacadas por Fontanille (2004), Stötter explora magistralmente duas:

- Conexidade: a pintura aplicada sobre a pele pode reforçar e realçar a propriedade de conexão do corpo, deixando-o como um todo único e contínuo; ou ela pode ser uma pintura que promova a segmentação, dividindo-o coordenadamente ou descoordenadamente.
- Compacidade: a pintura, por meio de aplicação de próteses e/ou outros corpos, elementos supérfluos e inesperados, se ajusta ao corpo, assumindo, desse modo, a característica de compactação. Ao contrário, quando provoca espaços vazios, por meio de cores intensas, despreza essa propriedade corporal, provocando a ilusão de um corpo oco.

A ilusão de ótica da *bodypainting* acontece ao conectar e espessar a composição com outros corpos que se encaixam perfeitamente entre si, eles guardam a memória uns dos outros, um corpo se antecipa ao outro, como também ao contato entre eles. São ergonômicos e guardam as formas dos outros corpos e se completam. Desse modo, a compactação ressalta a oscilação dos modos de presença já provocada pelo comprometimento da propriedade de conexão, isto é, aumentando o desaparecimento dos corpos para que o camaleão possa aparecer. Além da multiplicação de corpos segmentados, temos um complexo variado de cores que formam texturas e estas impedem a visão dos espaços vazios da divisão entre os corpos. Assim, a virtualização do corpo ocorre pela articulação das cores, texturas, espessuras e descontinuidades de corpos, tornando-os, desse modo, mais que superfície

de inscrição, mas uma presença virtualizada, a fim de que possa criar uma ilusão de realidade do camaleão.

A revolução de sentidos se dá pelo movimento de percepção do observador diante do camaleão pintado por Stoetter: segue do ato de ascendência (Atualizado → Realizado : Camaleão) , no qual o réptil recebe uma expressão e um estatuto de realidade, para o ato decadente (Potencializado → Virtualizado: suporte) que culmina no desaparecimento do corpo. É o aparecimento de uma forma que estabelece uma relação mútua com desaparecimento de outra.

Considerações finais

Verifica-se que, de modo geral, ao desejar uma maquiagem em cena ou uma bodypainting, seja em qualquer teoria estética teatral, os artistas desejam o recuo dos rostos e/ou corpos dos atores e/ou suportes corporais. Dentre os exemplos apresentados aqui, a virtualização do corpo só não acontece no *Les gens de couleur*, da companhia *Iltopie*. Pode-se dizer que forma humana está exacerbada, mas a identidade dos atores, podem estar recuadas sob a pintura colorida. Mas o invólucro corporal está totalmente preservado, diferente do que acontece com as *bodypaintings* de Johannes Stötter.

São modos diferentes de refletir sobre o sobre humano, preservando ou não o envelope corporal. Seja para provocar o envolvimento emocional do espectador, seja para retirá-lo do desse envolvimento e provocar reflexões. Os enunciados pintados podem colocar o corpo como contraponto e/ou reiteração em relação ao meio em que são colocados (Espaço/aqui). A sensação ou ilusão de ótica de um corpo ausente, nas pinturas corporais, libera esse corpo dos sentidos sociais culturalmente arraigados sobre a pele, deixando-o livre para provocar novos sentidos e criar outros espaços e/ou outros seres.

Referências Bibliográficas

ALVES,Junia e Noe, Marcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Puc Minas, 2006.

BARATA COMUNICAÇÃO. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YjQCEomSoFY>. 2013. Acesso em 17 de setembro de 2018.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1999.

COMPAGNIE ILOTOPIE. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1xiHu57lqiQ>. 2017. Acesso em 17 de setembro de 2018.

COUTANT, Philippe. *Omar Porras & le Teatro Malandro*. Nantes: Le Gran T Éditions Joca Seria, 2010.

BEM, Claudia de. A luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva. Dissertação de MEstrado. UFRGS. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/105096>, 2010. Acesso em 15 de abril de 2015.

DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre du Soleil: des traditions orientales à la modernité occidentale*. Paris: SCÉREn , 2003.

FERAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Senac, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FESTIVAL DE CURITIVA. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=b9aBYoGnInY>. 2018. Acesso em 20 de novembro de 2018.

FONTANILLE, Jacques. *Soma et Séma; figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004

GENERICK VAPEUR. Disponível em <http://www.generikvapeur.com/bivouac.html>. Acesso em 15 de setembro de 2018.

ILOTOPIE. Disponível em <http://ilotopie.com/spectacles/spectacles-de-rue/les-gens-de-couleur/?lang=fr>. Acesso em 15 de setembro de 2018.

LAURENT, Michele. *Les atrides*. Paris: Théâtre du soleil, 1992.

MAGALHÃES, Mona. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=w2LySX8FQLw>. 2018. Acesso em 24 de novembro de 2018.

_____. Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica. 2010. Tese (Doutorado em Letras). Niterói:UFF.

NETO, Dib Carneiro e AUDI, Rodrigo. *Imaginal: o teatro de Gabriel Villela*. São Paulo: Sesc, 2017.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. 220 São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. 1964. Disponível em <https://www.theatre-du-soleil.fr/a/-Read/1964-4149>. 2014. Acesso em 15 de setembro de 2018.

PROST, Brigitte. Les Molière d'Omar Porras: in théâtre organique et festif. In: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, por Philippe Coutant, 63-71. Nantes: Le Grand T éditions joca seria, 2010.

REDAÇIA SUBVERSIV. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HafEcr6uMfs>. 2016. Acesso em 20 de setembro de 2018.

SEACHANGEARTS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b1cqYD3eRTw>. Acesso em 15 de setembro de 2018.

SPOLETO FESTIVAL DEI 2MONDI. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4A_4IDu2qtU. 2008. Acesso em 18 de setembro de 2018.

STÖTTER, Johannes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AUNJY2IDOtM>. 2018. Acesso em 25 de outubro de 2018.

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

STRUB, Werner. *Masques: pour un théâtre imaginaire*. Lausanne: Pierre Marcel Favre, 1987.

Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-atrides-agamemnon-1990-3>. Acesso em 1 de outubro de 2018.

Théâtre Hatier. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sz8Y3ZAK70k>. Acesso em 17 de setembro de 2018.

V., Chaithra K. "Kathakali costumes study and analusis." 2015. Disponível em:<http://14.139.111.26/jspui/bitstream/1/219/1/Kathakali%20Costume%20Study%20and%20Analysis.pdf> (acesso em 15/08/2018 de 2018 de 2018).

VIEIRA, Paulo. A arte do efêmero. In: FERAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine*: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Senac, 2010.

VILLEGAS, Benjamin. *Teatro Malandro et Omar Porras*. Bogotá: Villegas Editores, 2007.