



## CONTAMINAÇÕES MÁGICAS: (IN)CORPORAÇÕES ATRAVÉS DA LINGUAGEM DA MAQUIAGEM NAS ARTES DA CENA

Marcio Ricardo Desideri<sup>1</sup>

**Resumo:** Através da linguagem da maquiagem nas artes da cena contemporânea, investigamos as “contaminações mágicas” no ator, que se constituem de (in)corporações, de acordo com a teoria do corpomídia, de Elena Katz e Cristina Greiner. Para que dessa maneira, pudéssemos ultrapassar as implicações reducionistas e escassez de teorias acerca da maquiagem nas artes cênicas, além das técnicas. Dado que foi possível consideramos a maquiagem como um parasita com variados níveis de contaminações ao corpo, seja animado ou inanimado. Bem como proposta inovadora de a compreender como uma linguagem visual artística híbrida “polifônica”, de acordo com o estudo de polifonia de Ernani Maletta, das quais as personas plásticas se proliferam e reverberam suas vozes, revelando complexas camadas que constitui a virtualidade e a materialidade, entre conceitos do atual, do possível e da memória. Contudo, sob a ótica do esoterismo, direcionamos os processos de (in)corporações e relacionamos suas origens, os símbolos, os rituais, as máscaras e os objetos com o arcaico na contemporaneidade. Na qual concluímos com os desdobramentos dessa conjuntura, as multiplicidades que atravessam o corpo, bem como as tensões com a máscara e a maquiagem, as camadas holográficas e o outro que habita o ator no processo de contaminação

**Palavras Chaves:** Maquiagem; Personas; Virtual; Corpo; Linguagem; Máscara.

## MAGICAL CONTAMINATIONS: (IN)CORPORATIONS THROUGH THE LANGUAGE OF MAKE-UP IN THE SCENE ARTS

**Abstract:** Through the language of makeup in the contemporary performing arts, we investigate the “magical contaminations” in the actor, which are constituted by (in)corporations, according to the theory of the media body, by Elena Katz and Cristina Greiner. In this way, we could overcome the reductionist implications and scarcity of theories about makeup in the performing arts, in addition to the techniques. It was possible to consider makeup as a parasite with varying levels of contamination to the body, whether animated or inanimate, as well as an innovative proposal as a hybrid “polyphonic” artistic visual

---

<sup>1</sup> Marcio Desideri é doutorando em Artes Da Cena na Escola de Comunicação da UFRJ. Mestre em Artes Visuais pela UNESP Instituto de Artes em São Paulo. Pós graduado em Docência em Ensino Superior no Centro Universitário Senac. Foi docente da Universidade Belas Artes em São Paulo na graduação e pós graduação em Artes Cênicas e Licenciatura em Artes visuais. Como também foi professor do Curso Profissionalizante Maquiador Cênico no Senac Lapa Faustolo em São Paulo. Realiza pesquisa sobre a linguagem da maquiagem no campo expandido. 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. E-mail para contato: marciodesiderieventos@gmail.com



language, according to the study of polyphony by Ernani Maletta, from which plastic personas proliferate and reverberate their voices, revealing complex layers that constitute virtuality and materiality, between concepts of the current, the possible and memory. However, from the perspective of esotericism, we direct the processes of (in)corporations and relate their origins, symbols, rituals, masks and objects with the archaic in contemporary times, in which we conclude with the unfolding of this conjuncture, the multiplicities that cross the body, as well as the tensions with the mask and makeup, the holographic layers and the other that inhabits the actor in the process of contamination.

**Keywords:** Makeup; Personas; Virtual; Body; Language; Mask



Figura 1: Desenho de Marcio Desideri ,2023.



## Introdução

Nas Artes da Cena contemporânea, pode-se considerar a maquiagem linguagem visual artística híbrida<sup>2</sup>, que se relaciona com os corpos animados e inanimados. Investiga-se sua relação com o corpo, através das análises dos processos de contaminação, como (in)corporação<sup>3</sup>, com base na teoria do corpo mídia<sup>4</sup>, e discute-se também as relações com a máscara, o corpo, a performance, a materialidade, a imagem e a virtualidade.

Segundo Helena Katz e Cristina Greiner,

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo [...] O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. [...] A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (2005, p.131)

Ou seja, podemos considerar que toda informação que passa pela linguagem da maquiagem (in)corpora, e não apenas passa pelo corpo, mas o contamina. Pode-se, ainda, associar a maquiagem ao um parasita que (in)corpora, em simbiose com o contexto, e o corpo pode se imunizar ou se contraminar em diferentes intensidades, até o possível aniquilamento dos corpos, que os transformará, através das novas tecnologias, em apenas imagem sobre imagem. Por exemplo, um “corpo-imagem” sem corpo ou um “corpo-decapitado”. Isso se dá quando uma das polaridades extremas da maquiagem é a máscara, dado que:

O nosso corpo está adaptado na era das imagens, estamos (in)corporados nas máscaras virtuais, ou melhor, na maquiagem física e virtual constante.[...] Agora, **a máscara é maquiagem e a maquiagem é máscara**, e ambas são linguagens de (in)corporação. Podemos dizer,

---

<sup>2</sup> Maquiagem como linguagem visual artística híbrida na dissertação do Autor.

<sup>3</sup> O uso entre parênteses está de acordo com a teoria do corpo mídia, segundo a qual a informação “corpora” no corpo. Porém optei por usar a terminologia (in)corporação para que seja ambígua, no sentido de corporar e incorporar.

<sup>4</sup> Teoria de Cristina Greiner e Helena Katz



nesse aspecto, que somos imagens e agimos como imagens, nos relacionamos com imagens no mundo contemporâneo das imagens que criamos e maquiagem, principalmente nas artes cênicas (DESIDERI, 2021, p 188, grifos do autor).

Ao afirmar que maquiagem é máscara, referimos ao fato de maquiagem e máscara serem compostas uma das outras, integradas, como polaridades nas quais a intensidade varia. Não apenas à materialidade ou à virtualidade<sup>5</sup>. Nas artes da cena, através de referências e associações esotéricas que usaremos, do corpo do ator contaminado pela maquiagem na cena, investiga-se novos “corpos mágicos” que surgem das “contaminações mágicas” que se criam nesse processo. Será preciso ir além, descolar a maquiagem do seu território comum, dissecá-la em um desterritório que nos desafia a elaborar uma teoria da maquiagem, como um bisturi que explora os corpos maquiados em cena, o ato de maquiar, fissurando a superfície. Ou como um espectador que desmascara um truque mágico e ainda, outro espectador que se encanta pela mágica que submerge na metafísica. Como por exemplo, utilizamos uma analogia referente as contaminações mágicas, através de um desenho a lápis, repleto de dobras com técnicas de luz e sombra, (Figura 1), que criam efeitos tridimensionais de ilusão de ótica, como volume, profundidade e movimento. Porém, se retiramos o efeito tridimensional teremos apenas o bidimensional com o realce das linhas, que foi a base do desenho, (Figura 2). Ou seja, através da linguagem da maquiagem no processo de (in)corporação, nessa conjuntura pode-se criar camadas, ilusões, profundidades, virtuais e materiais de personagens.

---

<sup>5</sup> Conceito de virtualidade baseado em Deleuze, Bergson e Levy.



Figura 2: Desenho de Marcio Desideri, 2023

Compreender assim, a dimensão semântica mágica no que tange o campo da virtualidade associado ao esoterismo e da dimensão semântica da semiótica analisando a sua materialidade. Discutem-se as relações com a máscara, a imagem e o corpo. Para compreendermos os processos de contaminações mágicas, começamos com a abordagem do que se considera nesse contexto como virtualidade, em que “a realidade é, por sua vez, também composta pelo virtual... Para nós, é uma reserva infinita que garante o devir em multiplicidade na atualização”. (MARQUES; HESSEL, 2021, p 212). E ainda “a virtualidade protagoniza a relação da imaginação com a criação” (MARQUES; HESSEL, 2021, p 213). Baseamos a pesquisa em conceitos de virtualidade de Pierre Levy, porém considerando Bergson e Deleuze consecutivamente. Compreendendo a virtualidade nessa conjuntura, não apenas o ciberespaço, pelas novas tecnologias, e o digital, é importante não criarmos dicotomias com a materialidade, principalmente na criação de personagens em cena, sob a ótica da linguagem da maquiagem. Matéria e virtualidade aqui estão integradas, pois cada gesto, movimento e som configura e reconfigura os signos da maquiagem, em simbiose com o contexto. Ainda que, ao



relacionar-se com o corpo, o processo de contaminação se constitua da informação gerada na linguagem da maquiagem, podemos pensar que essa informação se expressa em conceitos, metáforas ou por outro lado, em coisas, que se plastificam no discurso em cena.

### **Maquiagem Parasita**

Nas contaminações processadas pelo meio também se inclui o parasita da maquiagem, que fagocita conceitos sobre conceitos, fragmenta-os e os unifica e ainda os (in)corpora no parasitado. O corpo não mais poderá ser visto como apenas suporte. Embora ocorram níveis de intensidades e ambiguidades que o referenciam a um suporte, esse conceito não é aplicável à teoria do corpo mídia. Aplicando esse conceito à “maquiagem como parasita”, ela deixa de ser reduzida à sua materialidade estética e adquire potência simbólica “mágica”, para que incorpore informações e as plastifique. Ainda que considerada, pelo senso comum, linguagem marginal, pobre e insignificante, com significado pejorativo de falsear, enganar; mágica “de mentira”, efêmera, ilusória e fútil. Dado que não se encontram teorias e reflexões filosóficas aprofundadas sobre ela nas artes da cena, em comparação com máscaras, figurinos, objetos, entre outros aparatos e dispositivos cênicos. Usamos, aqui, sua marginalidade e exílio como sua maior força e potência. O falsear, criar ilusão através da mágica, é relevante nessa trama. Consideramos a linguagem da maquiagem profanação em diversos sentidos, dentro e fora. De acordo com Giorgio Agamben:

“A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício de poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado: a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (2007, p. 61).





Aqui a maquiagem é profana e desestabiliza os sistemas artísticos e sociais. Porém não nos limitamos apenas a esse ponto de vista, podemos expandi-la. Ela pode desprender-se da significação, como “devir coisa, coisificar, a coisa” (LEPCKI, 2012). Ela está parasitando, “coisificando” no cotidiano constantemente, ao mesmo tempo nas artes da cena e nas artes visuais.

### **Maquiagem e Máscara como polaridades**

A maquiagem, por servir ao uso pessoal e aos cuidados estéticos, tornou-se hábito de beleza e entretenimento, e não merece destaque e pesquisas acadêmicas; ao contrário das máscaras que têm seu lugar garantido nos museus, conceitos e teorias sobre personas, comportamentos, personagens, entre outros, ainda que possam tensionar o ator, numa relação trágica que deflagra tensões de morte, sem se levar em conta que a máscara é composta por maquiagem, polaridade profana da máscara sagrada. A maquiagem pode borrar a máscara, apagá-la, imitá-la, parodiá-la e escorrer por todo o corpo, sem grande dificuldade. Ela estiliza deuses nos rostos, subverte gêneros, sexualiza o celestial, borra o sagrado e o desorganiza. Aqui, a compreendemos com semelhanças e atualizações ao conceito de “máscara comportamental” de Augusto Boal, mas considerando suas diferentes intensidades.

De acordo com Carmen Gadelha,

[...] a máscara contemporânea repete o sacrifício do corpo na mudez de uma fala que não comunica; ela representa o irrepresentável. Trágico é o vazio, a distância entre a palavra, a ação, a situação – mesmo que a tentativa seja fazer presente a presença, deflagrando o perigo de morte. [...] A performance é da própria morte alegórica. [...] Não há aí passado e futuro, já que se encontram solapadas (e sacralizadas) as narrativas. Quanto mais acuado pelo destino indeterminado, mais distante se torna o Eu, entregue ao devir. (2019, p.353)

Sob esse ponto de vista, podemos aplicar o conceito de maquiagem como forma ajustável, adaptável, que permite transgredir “solapadas (e sacralizadas) narrativas”. E,





de certa maneira, metamorfosear o “Eu”, que procria e gera outros “Eus”. O que a máscara distância e silencia, a maquiagem transmuta e adapta. É necessário abandonar um pouco a materialidade e adentrar a virtualidade contemporânea, em específico nas artes da cena. Pois, se o conceito de máscara silencia, distancia o Eu, a máscara compreendida como “máscara-maquiagem”, como a polaridade maquiagem, oferece alguns pontos de fuga para que se possa (in)corporar algo, transgredir a narrativa, imprimir sua personalidade<sup>6</sup>, sua voz, com o que já foi estabelecido e imposto, ainda que parcialmente, mas que já parasitará em diferentes graus. Podemos dizer aqui que a maquiagem constitui uma presença contaminada, embora, ainda assim, ela possa também se cristalizar, enrijecer-se em máscara. Porém, assume sua impureza de presença, usando-a a seu favor, pois, não sendo máscara rígida, pode ser borrada, alterada e adaptada. Se a performance é da própria morte alegórica, podemos supor que a maquiagem como performance é o ritual alegórico floreado da morte, morte performativa repleta de encantos, feitiços, ambiguidades e magias no eterno fluxo de dentro e fora, morrer e ressuscitar.

Se a máscara representa, para o ator, ser “um outro”, a maquiagem permite o “eu-outro” integrado, variando intensidades de contaminação, desde que se considere sua polaridade de máscara. Ela pode se adaptar a configurações de rostos em diferentes níveis, e ainda se refazer e se atualizar constantemente. Não se busca ultrapassar a ilusória fronteira de ser totalmente “o outro” e a se perder nas armadilhas rígidas e sufocantes da máscara. Compreende-se que ser o outro será ser o “eu” mesmo, ser expandido e não distante, o que permite integrar variados graus de contaminação do outro parasitário, sem anular a própria configuração do “eu”. A maquiagem contamina e expande o corpo.

---

<sup>6</sup> Referência ao conceito de Persona Plástica no artigo de Márcio Desideri, *Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas*. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 178-203..



## **(In)corporações**

Retomamos a conflituosa origem da maquiagem, que muitos dizem ser a máscara. Porém, desde o período superior paleolítico, 30.000 a 10.000 a.c, há indícios da prática de “pintar” o corpo, a “pintura corporal”, usada para caça, diferenciação hierárquica entre aldeias, rituais, cerimônias, por curandeiros, feiticeiros e xamãs. Sua origem remonta a rituais, práticas e simbolismos mágicos. Evidenciamos as (in)corporações no uso da “pintura corporal”, feita com material orgânico e inorgânico, como também o das máscaras de peles de animais e outros materiais que conferiam poderes sobrenaturais ao xamã que as usasse. Suas origens arcaicas revelam a força de sua presença nas artes da cena contemporânea, mesmo que atualizadas e em virtualidades múltiplas, que agora a reconhecemos como maquiagem corporal. Buscamos, assim, as referências esotéricas na contemporaneidade, ou, mais especificamente, as espirituais, nas incorporações de entidades, para podermos compreender melhor a maquiagem parasita na construção de personas. Essa maquiagem parasita envolve aspectos da caracterização de personagens nos quais se usa a linguagem da maquiagem na materialidade, através da dimensão semiótica, e a “maquiagem virtual” na dimensão mágica. Na (in)corporação de médiuns de umbanda, candomblé ou outras denominações, evidenciamos a importância da materialidade no processo de caracterização ao receber uma entidade:

As incorporações possuem representações singulares, tanto na maneira em que ocorre a incorporação quanto no uso de roupas e adereços. [...] Toda a caracterização da personalidade arquetípica representada por cada entidade espiritual que é incorporada transborda além do gestual sutil, no uso de componentes rústicos, de realidade bruta e passível ao toque do indivíduo (LARANJEIRA; RIOS, 2019, p 117)

Na incorporação de uma entidade se verificam níveis de integração com o médium:



Os níveis de alteração de consciência são variados, dentro de uma escala que define uma consciência parcial (quando o médium se recorda do que fez e possui determinado controle durante o fenômeno), até o grau de total inconsciência, quando o médium não se recorda de nada durante o transe.(CUMINO, LARANJEIRA RIOS, 2019, p.117)

Assim, pela semiótica compreendemos a potência da materialidade da maquiagem e seus signos. De acordo com Elaine Caramella,

Todo meio é também um elemento material. Portador, pois, de material semiótico, mas sua qualidade material define – e, de certa forma, solicita – um procedimento próprio. É necessário, no entanto, esclarecer que material não está aqui entendido como um mero elemento físico, ou técnicas destituídas de sentido. Material é signo porque engendra sentidos diversos. (2009, p. 27)

Ao mesmo tempo em que a dimensão mágica, pelo discurso “mágico” em cena (in)corporado do ator – que relaciono à incorporação de personas da virtualidade – reverbera múltiplas camadas atualizadas constantemente, de acordo com o contexto, a materialidade está integrada nesse discurso mágico, o que pode também se manifestar através de objetos, figurinos, acessórios, entre outras plasticidades da cena. Como por exemplo, da maquiagem que se expande nas partes do corpo, nas mãos, com símbolos, formas, linhas, pontilhados e traços, conforme ilustração (Figura 3). Reconfigurando o corpo e proliferando signos.



Figura 3: Desenho Marcio Desideri, 2023.

O signo mágico da contaminação com o ator é o “ser” contaminado no corpo do ator. Conforme citação:

Enquanto, na semiose normal, somente um efeito prático mediato sobre o mundo é possível, na comunicação mágica espera-se obter um efeito prático imediato sobre o mundo dos objetos. O signo mágico, diz Maritain (1957, p. 96), “não apenas faz os homens conhecerem, ele faz as coisas serem”; é uma causa eficiente em si mesma. (N Ö T H, 1996,p.38).

Vale lembrar que o efeito mágico relacionado à maquiagem constitui uma comunicação mágica da persona criada. Podemos associar *persona*, *voz* e *máscara* nesse discurso mágico, a começar pelas semelhanças de significado entre as palavras grifadas. Especificaremos o conceito de voz da maquiagem, que também está associado com “virtus”, de virtualidade. Consideremos a antiguidade para melhor compreendê-la, da arkhé (origem) que reverbera na contemporaneidade, e como a virtualidade está conectada com a “voz” desde a antiguidade

[...] podemos conferir que a palavra virtual vem do latim virtualis, que se relaciona, por sua vez, da voz virtus, que, entre outras significações



mais óbvias, também carrega o sentido de força ou potência. [...] Para a filosofia medieval, o virtual é aquilo que está em potência, que ainda não foi atualizado. (CRAIA, 2009, p.113, grifos do autor)

Podemos refletir sobre a forma arcaica operante da virtus, principalmente se analisarmos “A Teogonia dos Deuses”, de Hesíodo, na qual podemos usar como exemplo o estudo de Jaa Torrano: “...a poesia hesiódica é arcaica — porque nela mais plena e claramente se manifesta a arkhé da poesia: o seu poder ontofânico” (1995, p.15). Analisamos que “A linguagem é, neste caso, a linguagem do aedo, i.e., a canção — uma canção que ao mesmo tempo é veículo de uma concepção do mundo e suporte de uma experiência numinosa” (Torrano 1995, p. 9). Invocamos esse universo arcaico como suporte para pensarmos os desdobramentos que a linguagem da maquiagem possibilita, entre as ambiguidades da mágica, da metafísica, do divino, do profano e da farsa.

Ainda de acordo com Jaa Torrano:

Este poder ontopoético que a palavra cantada teve multimilenarmente nas culturas orais se faz presente na poesia de Hesíodo como um poder ontofânico. O mundo, os seres, os Deuses (tudo são Deuses) e a vida aos homens surgem no canto das Musas no Olimpo, canto divino que coincide com o próprio canto do pastor Hesíodo, a mostrar como surgiu e a fazer surgir o mundo, os seres, os Deuses e a vida aos homens.

Consideramos assim que essas vozes pelo canto divino se fazem presença por si, mas agora, pela ótica da ambiguidade na contemporaneidade, pela linguagem híbrida da maquiagem, em cada traço, cor, modificação plástica, contaminam o corpo, como vimos também na mágica da “maquiagem corporal”. Trazemos aqui esse pensamento multiplicando-o e atualizando-o nas artes cênicas. Religamos, assim, virtus com as contaminações mágicas da linguagem da maquiagem. Isso nos ajuda a pensar o arcaico na maquiagem, a reconhecermos sua potência como voz, com referência a virtus.



**Assim na terra, como no céu.**

Consideramos a linguagem da maquiagem polifônica, em cujo processo criativo misturam-se variadas vozes, em atualizações múltiplas. Caracterizamos a voz, aqui, como vozes plásticas. Como no personagem do discurso polifônico dessa linguagem, criado por um determinado ator, que denominamos de “persona plástica”<sup>7</sup>:

Através linguagem da maquiagem, o maquiar 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 significante se ressignifica em fluxo contínuo. (DESIDERI, 2022, p.201).

Quando citamos “polifônico” fazemos referência ao conceito criado de 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 (MALETTA, 2014, p.316).

Podemos dizer que a voz plástica é incorporada ao corpo. Por isso usamos o termo contaminação mágica, que ocorre mediante a integração simultânea entre o virtual e o material, e a mágica se dá em um discurso polifônico na qual se constituem personas plásticas. Aplicando esse ponto de vista à “maquiagem como parasita”, ela deixa de ser reduzida a sua materialidade estética e adquire potência simbólica mágica, para que incorpore informações e as plastifique. Porém a persona plástica é flexível, múltipla e mutável a todo instante, atualiza-se infinitas vezes. Conseguimos visualizar o campo de

---

<sup>7</sup> Conceito de personas plásticas do artigo de Marcio Desideri, 2022.



atualização<sup>8</sup>, da virtualidade para o atual ou o inverso, investigado por Pierre Levy. Sobre Bergson, Jorge Vasconcellos analisa que “A ideia de virtualidade é signatária da potência do tempo e da memória; memória aqui entendida como tempo, como tempo puro. (VASCONCELLOS, 2005, p.12)”. Podemos visualizar a persona plástica resultante do atual no presente:

Enquanto o presente é uma espécie de espacialização, dura, maciça, da virtualidade, **o atual é uma corporificação, uma máscara, um “dublê de corpo” do virtual**. As virtualidades se atualizam e as atualizações podem se presentificar, ou seja, tornarem-se existentes, palpáveis a qualquer forma de experiência. (VASCONCELLOS, 2005, p.15)

Se o atual é uma máscara, uma corporificação, é também uma maquiagem que constitui a persona plástica. Nesse processo de contaminação, na atualização, há uma tensão de forças contraditórias permanente, uma batalha constante, mas é dessa trágica<sup>9</sup> eminência de morte que se reconfigura a persona plástica. Talvez as personas plásticas, as vozes plásticas do discurso polifônico através da linguagem da maquiagem, no plano imagético, possam ser reflexos das musas de Teogonia. “Em Hesíodo as palavras são forças divinas, Deusas nascidas de Zeus e Memória (as Musas)” (Torran, 1995, p. 13), mas que na contemporaneidade são mutantes, plastificadas, efêmeras e profanas. E, ainda sobre o atual, podemos pensar conforme Pierre Levy:

A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta, de volta o virtual (LEVY, 2001 p. 17).

Para compreendermos melhor as atualizações sob a ótica da contaminação mágica em cena, observemos o gráfico (figura 4) no qual usamos um símbolo mágico,

---

<sup>8</sup> Jorge Vasconcellos, 2005.

<sup>9</sup> Conceito de trágico com relação aos estudos do artigo de GADELHA, Carmen. O barroco enquanto aspecto do grotesco e do trágico Urdimento, Florianópolis, v.2, n.35, p. 344-359, ago/set 2019.





usado por seguidores do judaísmo, a estrela de Davi, que entrelaça dois triângulos, representando “assim na terra como no céu”. Ou seja, em manuscritos antigos, o mago que usasse esse símbolo operava, através da magia, as forças intangíveis para se manifestarem no plano físico, na materialidade.

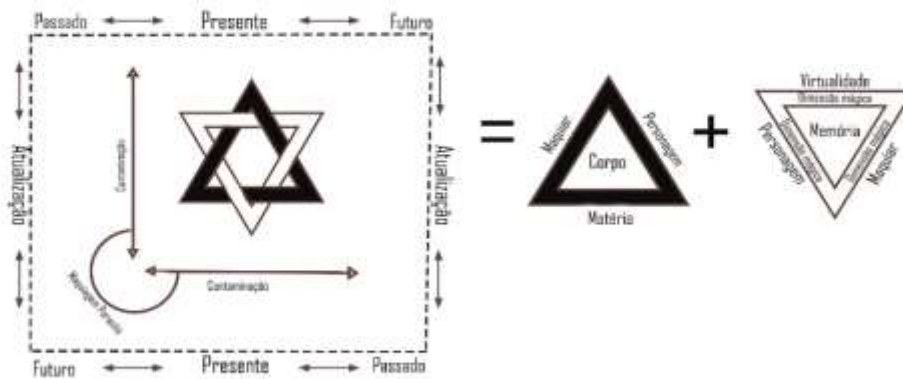


Figura 4: Gráfico de Marcio Desideri 2023.

No gráfico, passado, presente e futuro estão em constantes tensões; atualizações e deslocamentos se fundem em uma mesma linha. A maquiagem parasita contamina o plano material e o virtual em paralelo, ao mesmo tempo em que entrelaça matéria e corpo. Maquiagem e personagem estão tensionados com a virtualidade, a memória, o personagem, o maquiar em fluxo e refluxo, considerando ainda o real, o possível e o atual. O ato de maquiar torna-se um canal, como um ritual, só que aqui é um vórtex que profana o divino e assume sua ambiguidade entre matéria e memória. Esse processo causa uma fissura, que permite essa integração, em que “O liame, a fissura, o intervalo que separa (e por isso mesmo une) a passagem do psicológico para o ontológico. Essa passagem só é possível porque somos, além de matéria, memória (VASCONCELLOS, 2015, p. 16).



Podemos, agora, analisar a contaminação mágica de maneira ainda mais detalhada, voltando-nos a Breton, em “Rostos”<sup>10</sup>, obra na qual ele cita um trecho de Marcel Proust e desenvolve um fascinante capítulo desenvolvendo conceitos de rosto. Recorreremos a esse trecho para refletir sobre a linguagem da maquiagem e visualizar as camadas do rosto de uma persona plástica. “O rosto humano é realmente como o do deus de uma teogonia oriental: um conjunto de rostos justapostos, em planos diferentes, que não se veem ao mesmo tempo (PROUST, 2006, p.311)”.

Se podemos considerar o rosto um conjunto de rostos diferentes em planos diferentes, o que aconteceria ao re-configurá-lo ou desfigurá-lo em um instante, com a linguagem da maquiagem como um parasita nele, de acordo com o tempo e as atualizações que vimos anteriormente sobre a contaminação? A analogia com um filme<sup>11</sup> recente, de investigação, cujo enredo compara a resolução de um intrincado mistério a uma cebola de vidro, pode nos ajudar. No filme a cebola é estilizada e rígida, que podemos ver seu interior através do vidro. Já na antiguidade a cebola foi símbolo de eternidade para os egípcios, pela sua estrutura em camadas.

### **Camadas Holográficas**

Usaremos como analogia de persona plástica, uma cebola holográfica, a visualizaremos como totalmente transparente, flexível e permeável, bem similar à imagem à qual estamos acostumados, na vertical, em movimento rotativo, com as camadas em planos diferentes, dá mais distante para a mais próxima do núcleo (Figura 5). Seu núcleo é visível, mole, tem capacidade de fagocitar e expelir inúmeras vezes. Seu caule retém nutrientes extraído do plano terrestre pela raiz em bulbo. Pode também, ser uma fonte de energia que faz as camadas girarem em sentidos variados. Mas veremos, adiante, que as camadas também podem gerar energia através de um parasita e ativar o

---

<sup>10</sup> BRETON, David. L.Rostos.: Ensaio de antropologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

<sup>11</sup> Knives Out Glass Onion,2022, Rian Johnson



núcleo, em constante troca, dentro e fora. Podemos, a partir desse ponto de vista, considerar o tempo como circular, transparente, fragmentado em camadas, sem começo, meio ou fim. Presente, passado e futuro são círculos transparentes girando ao redor de um núcleo.

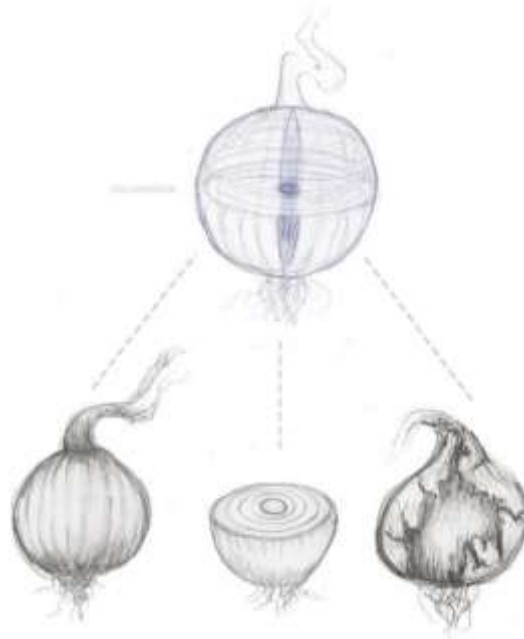


FIGURA 5 : Desenho de Marcio Desideri 2023.

Apesar de visualizarmos uma cebola holográfica transparente, isso não se limita a uma forma rígida. Ela pode se metamorfosear de várias formas orgânicas. Imaginemos o ator, ou o corpo animado e inanimado, como núcleos gerador e receptor de energia; seus vários rostos, corpos virtuais, estão contidos em cada um dos círculos nas quais eles não se veem, mas como são holográficos transparentes, como a cebola, se sobrepõem uns aos outros, em camadas, algumas com maior aproximação do ator, outras mais distantes. A maquiagem, como parasita gerador de energia, se infiltra nessa cebola, contamina camadas e às vezes o núcleo, ou uma camada próxima a ele. A casca que protege as camadas da cebola representa o invólucro social e político de um sujeito. Ela pode ser retirada e se “re-cascar” ao infinito. Como também as camadas podem ser retiradas, destruídas, fragmentadas, quebradas, recolocadas, reconstruídas. Podemos multiplicar essa visão para um número de camadas e cascas infinitas, que se reconfiguram



e mutam continuamente. Citaremos alguns exemplos do processo criativo da maquiagem da cena, sob essa ótica.

No cinema, ao ser escalado para interpretar um personagem, o ator recebe o roteiro e o plano das filmagens, que não obedecem a cronologia do enredo. Variam de acordo com o contexto. Poderá, então, começar a filmagem pelo final da história, pelo meio... Se envelhecer ao longo da história, ainda com o uso de “maquiagem prostética”<sup>12</sup>, “pode ser que comece velho e finalize a gravação jovem, ou pelo meio. Como também, transformar-se totalmente em outra pessoa, iniciar morrendo, sofrer um acidente, ser mutilado, perder um membro ou ser espancado... O ator estará sob constante tensão e pressão do contexto, incluindo o orçamento do filme, sua saúde, disposição física, problemas pessoais, os prazos, e assim por diante. O “maquiartista”<sup>13</sup> mediará o parasita “maquiagem” nessa cebola transparente, flexível e permeável. Geralmente, na performance e no teatro, o próprio ator realiza a maquiagem. No cinema, cabe ao maquiartista esse trabalho, que poderá ser realizado no plano físico de efeitos especiais ou no plano digital dos efeitos visuais, quando ocorre a virtualização do processo de maquiar. De acordo com Levy, “a virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação a potência” da entidade considerada” (LEVY, 2001, p.17). A imagem do ator, nesse caso, é editada e modificada por computação gráfica, pelo processo de captura da fisionomia, expressão corporal, como no filme “Avatar”, de James Cameron, de 2005. Considerando, nessa conjuntura, que “A virtualização é um dos principais vetores de criação de realidade” (LEVY, 2001,p.18). Podemos aplicar essa reflexão ao ciberespaço interligado ao cotidiano, no qual proliferam as redes sociais, aplicativos, softwares e avatares.

---

<sup>12</sup> Termo utilizado na indústria cinematográfica que não se confunde com o significado de próteses.

<sup>13</sup> Neologismo criado na dissertação de Marcio Desideri. Processos Criativos nas Artes Visuais: O Ponto de Vista de um Maquiartista.2021.235p (Mestrado em Artes Visuais) São Paulo: Unesp, 2021.



## **Contaminações**

Convém lembrar que o ator tanto pode repelir o parasita como deixar-se contaminar por ele, o que seria a contaminação mágica. A persona plástica constituída implica as diversas camadas virtuais e materiais do ator, bem como os tempos não lineares de filmagens que a desfragmentam. É a polifonia da linguagem da maquiagem parasita mediada pelo maquiartista. Dado que o termo maquiartista é inerente a uma complexa rede de criação, podendo ser compartilhada.

No teatro podemos evidenciar as rápidas trocas de personagens e figurinos por um mesmo ator, que utilizará objetos, acessórios, maquiagem e perucas para diversificar a caracterização. Visualizamos, assim, diferentes personas plásticas em cada camada da cebola holográfica do ator. Consideremos que haverá semelhança entre as encenações, mas elas não serão idênticas. A cada apresentação serão acrescentadas camadas atualizadas da cebola holográfica, pois as personas plásticas já não serão as mesmas. Ademais, as contaminações mágicas ocorrerão nessas novas configurações, que podem ser alteradas por fatores externos e internos. Sob a ótica do esoterismo, podemos dizer que as personas plásticas seriam entidades habitando o corpo do ator, contaminando-se em diferentes níveis nos quais cada acessório, maquiagem e objeto as invocasse.

Na performance, incluindo videoarte e vídeo-performance, temos o caso de Mathew Barney, que utiliza tecnologias da maquiagem para produzir simulações de perfurações da pele, mutilações, introdução de próteses e expelir secreções do corpo, principalmente em sua obra “Cremaster Circle”, de 2005. O que diverge das performances de Marina Abramovich, pois ela recorre a ferimentos e tensões reais, que atingem, ferem, agridem o próprio corpo. Nas performances de Barney, a linguagem da maquiagem se contamina pelo simulacro de um ato que “danifica” magicamente o corpo. É uma ação plástica de múltiplas camadas, que se reconfigura com o núcleo transparente. Ao contrário de um rito de sacrifício, aqui é um rito “mágico”, que ao mesmo tempo se contamina pela ação maquiada. Pela performance o rito também é mágico quando se direciona ao corpo inanimado a ser maquiado, como na performance de Tunga, na galeria



Luiza Strina, na exposição “Sete Esculturas e uma Instalação”, de 1994, na qual uma estátua é maquiada com batom vermelho, e as camadas – do ambiente, da estátua, entre outras – podem ser visualizadas. Ou, ainda, no corpo animado, Ellie de Bernardini, que maquia seu corpo nu com folhas de ouro na performance “Dance Comigo”, de 2019.

Vistos esses processos de contaminações mágicas, na ótica da cebola holográfica, destaca-se uma questão que se propaga na incorporação de um personagem em cena, que é conhecida e difundida, como o de “habitar outros corpos” conforme citação de Flávia Marquetti: “Habitar outros corpos, outros seres, essa mágica metamorfose confere ao ator muitas peles as quais ele veste, despindo-se de si mesmo....” (MARQUETTI, 20015, p.225).

Sob a ótica da contaminação mágica, “habitar outros corpos” é divergente, pois são os outros corpos que nos habitam, parasitando nosso corpo, o que torna ilusória a função de despir-se. Continuando a citação: “apagando seus traços, seu rosto, seu corpo, transmutando-se em *um Outro*, cujo limite é sempre a sua própria vida, seu próprio corpo, sua pele” (MARQUETTI, 2015, p.225, grifos do autor). Substituímos a palavra transmutar por (in)corporar e, derivando-se em um outro a partir de si, que o outro é uma extensão de si próprio, podemos esconder superficialmente os traços, rosto e corpo. E ainda mais “Vestir a pele do Outro é ver / conhecer o mundo a partir de outro contexto, é experimentar o diferente, o paradoxal e/ou contraditório” (MARQUETTI, 2015, p.225). Trocamos a palavra vestir por contaminar-se pelo outro.

Nesse mistério de encantamento, a maquiagem e a indumentária oferecem ao ator o instrumento mais externo para sua criação, oferecem-lhe uma nova pele, visível, capaz de delimitar o *Outro a partir da recusa de si próprio*. O **personagem habita dentro do ator**, mas ao espectador é oferecida a sua pele, sua expressão externa, palpável e real, tão real quanto qualquer ser humano (MARQUETTI, 2015, p.225).

Destacamos a recusa de si próprio, pois, sob a ótica da contaminação, a recusa é uma intensidade a depender do grau de contágio, em casos raros e excepcionais, como



em uma possessão<sup>14</sup> espírita, um transtorno psicótico, entre outros. Delimita-se o outro a partir de si mesmo, abrindo espaço para que o personagem possa se infiltrar. O “Outro” nos contamina e podemos também contaminar o outro, porém somente o “Outro” é que pode perceber como o estamos contaminando. Não temos como nos ver dentro do “Outro”. Da mesma forma o outro também não, quando somos contaminados. A maquiagem não é apenas externa. Ela está dentro também, pela ótica da contaminação mágica, segundo o que vimos sobre virtualidade e sobre as variadas camadas da cebola holográfica.

A série “Irma Vep”, de 2022, do diretor Olivier Assayas, é repleta de metalinguagem e revela os bastidores de três filmes sobre vampiros, de épocas distantes. Nessa obra, três atrizes interpretam uma mesma personagem, uma ladra vampira. O seriado discute a relação de incorporação da personagem em ordem cronológica, em três formas de atuação, desde os filmes de 1899 e 1996 até 2022. Alicia Vikander, atriz do filme mais recente, interpreta ela mesma. Ao usar o figurino e a maquiagem da protagonista ladra vampira – “personagem de seu personagem”, pois está interpretando uma atriz em filmagem –, incorpora-a intensamente, a ponto de a ficção do filme se misturar com a realidade dos bastidores. Nessa relação de (in)corporação da personagem vampira, quando constrói sua própria interpretação Alicia analisa e integra alguns aspectos da atuação das atrizes anteriores. Assim, sua personagem se desdobra em camadas complexas e ambíguas. Quando Alicia, nos bastidores, se olha no espelho com o figurino e a maquiagem da vampira (figura 6), ela se vê roubando um item da equipe da qual faz parte, e nada faz para conter esse impulso. É quase como se a entidade da personagem a estivesse possuindo, até o momento em que ela atravessa as paredes e pula nos telhados do set de gravação. O diretor Assayas, através da série, nos revela uma fascinante reflexão de (in)corporação de personas no processo de filmagem, em simbiose com o contexto, ainda com a contaminação das personagens e atrizes dos dois filmes anteriores.

---

<sup>14</sup> CUMINO, Alexandre. *Médium: incorporação não é possessão*. São Paulo: Madras, 2016.





Figura 6: Alicia Vikander no seriado “Irma Vep” de Olivier Assayas.



Fonte <https://ayther.fr/irma-vep-saison-1-fin/>. Acesso em: 17/01/2023

A reflexão aqui elaborada implica a maquiagem pelo ponto de vista esotérico das contaminações mágicas, a considerar suas origens ritualísticas, mesmo que estejamos conscientes de seus segredos mágicos espetaculares, da farsa e dos charlatões. Assim, na ambiguidade, expandimos seu campo por essa ótica, da maquiagem no sentido expandido, como vimos, que é o parasita que (in)corpora o animado e inanimado e revela um complexo campo a ser explorado, repleto de camadas e contaminações nas artes da cena contemporânea.

### **Considerações Finais**

Consideramos os processos de contaminações mágicas que se constitui da conjuntura do processo criativo do ator em cena. Dado que investigamos como a maquiagem parasita (in)corpora, ao mesmo tempo que prolifera personas plásticas em constante fluxo e refluxo com a virtualidade, como um vórtex composto de passado, presente, futuro não lineares. Causando fissuras que permitem o constante fluxo da virtualidade para atualização, reciprocamente, ou seja, o verso e o inverso. Ainda que



atravesse o corpo para além do suporte. Dessa maneira a ressignificamos em variados contextos, não descartando a possibilidade de coisificar, de ser coisa.

Observamos as diversas camadas holográficas que a maquiagem pode infiltrar, se sobrepôr e integrar como parasita, aplicando essa ótica no cinema, performance e teatro. Contudo, apoiados na ótica esotérica de (in)corporação ritualística, envolvemos as contaminações mágicas e a multiplicamos nas artes cênicas, criando caminhos de pesquisa e possibilidades de criação e experimentação.

### **Referências**

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRETON, David. **L Rostos.: Ensaio de antropologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- CARAMELLA, Elaine(org). **Mídias, multiplicações e convergências**. São Paulo: Senac 2009.
- CRAIA, Eladio. **O Virtual: destino da ontologia de Gilles Deleuze**. Revista de Filosofia: Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 107-123, jan./jun. 2009
- CUMINO, Alexandre. **Médium: incorporação não é possessão**. São Paulo: Madras, 2016.
- DESIDERI, Márcio. **Personas Plásticas: as Vozes da Maquiagem nas Artes Cênicas**. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 178-203.
- DESIDERI, Márcio. **Processos Criativos nas Artes Visuais: O Ponto de Vista de um Maquiartista**. 2021. 235p (Mestrado em Artes Visuais) São Paulo: Unesp, 2021.
- DESIDERI, Márcio. **Desterritórios nas artes virtuais: o campo híbrido do(a) maquiartista, em redes de criação compartilhadas**. Rebento, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021.



GADELHA, C. **O barroco enquanto aspecto do grotesco e do trágico**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 344-359, 2019. Disponível: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019344>. Acesso em: 16 jan. 2023.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpo mídia**. In: GREINER, Christine (Org.). O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005

LARANJEIRAS, Gisele .C; RIOS, Ana M. G. **Incorporação: Quando o corpo é templo**. Caminhos, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 109-122, jan./jun. 2019.

LEITE, Marcelo D. T. **Funções Expressivas e Comunicativas da Maquiagem na Arte Teatral**. 2004. 209 p. (Mestrado em Artes Cênicas) São Paulo: USP, 2004.

LEPECKI, A.; MAYER, T. -. **S. 9 variações sobre coisas e performance**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 093-099, 2019.

LEVY, Pierre. O que é virtual? São Paulo: Editora 32, 2001.

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

MARQUES, Marcos Aurelio; HESSEL, Ana Maria Di Grado. **O conceito de “virtual”: de Bergson a Deleuze, de Deleuze a Lévy**. TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 24, jul./dez. 2021, p. 205-220.

MARQUETTI, Flávia. **O espetáculo a flor da pele. (In) Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo**. São Paulo: Intermeios, 2015

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

NÔTH, Winfried. **Semiótica da Magia**. Revista usp, São Paulo (31): 30-41, setembro/novembro 1996

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos** São Paulo: Perspectiva 2003.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: A Origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995

VASCONCELLOS, JORGE. **Arte, Subjetividade e Virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio**. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2005, 138 pp.

Recebido em 28/O1/2023, aceito em 12/04/2023