



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

RENATA CARDOSO DA SILVA

**O MAMBEMBE:
UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE
MAQUIAGEM NA FORMAÇÃO DE ATORES**

Salvador

2008

RENATA CARDOSO DA SILVA

**O MAMBEMBE:
UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE
MAQUIAGEM NA FORMAÇÃO DE ATORES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Poéticas e Processos de Encenação.

Orientadora: Prof^a Dra. Angela de Castro Reis.

Salvador
2008

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

S586 Silva, Renata Cardoso da
O Mambembe: uma experiência de criação de maquiagem na formação de
atores / Renata Cardoso da Silva. - 2008.
172 f. : il.

Orientadora : Profª Drª Angela de Castro Reis.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de pós-graduação
em artes cênicas, Escola de teatro, Escola de dança.

1. Caracterização teatral. 2. Fisiognomonia I. Universidade Federal da Bahia. Escola de
Teatro. Escola de Dança. II. Título.

792

RENATA CARDOSO DA SILVA

**O MAMBEMBE:
UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE
MAQUIAGEM NA FORMAÇÃO DE ATORES**

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Prof^a Dra. Angela de Castro Reis (Orientadora)

Universidade Federal da Bahia

Prof^a Dra. Renata Pitombo Cidreira

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof^a Dra. Sônia Lúcia Rangel

Universidade Federal da Bahia

Salvador, 20 de junho de 2008.

AGRADECIMENTOS

Por sorte, tenho muitos a agradecer!

A Angela Reis, pela orientação carinhosa, dedicada e precisa, e por ter me dado uma família em Salvador, Daniel Marques e Joana Reis Marques, que tornaram minha vida não apenas possível, mas também colorida.

Às professoras Renata Pitombo e Sônia Rangel, por gentilmente aceitarem fazer parte de minhas bancas de qualificação e defesa, e estarem presentes neste importante momento de minha carreira acadêmica.

A minha mãe, Beatriz Nunes, pelo amor que não conhece fronteiras, e a meus familiares e amigos no Rio de Janeiro, pelo suporte à distância.

A Paolo Bruni, por todo seu amor e paciência.

A Bruna Christófaró e Paula Fernández, por seguirmos juntas.

A Luciana Xavier, Felipe Botelho e Ana Carneiro, pela convivência carinhosa.

A Mona Magalhães, por ter me guiado em meus primeiros passos e me apoiado em todos os outros.

A toda equipe de professores do Módulo V, especialmente Juliana Ferrari, que tornaram possível este trabalho.

À turma de discentes do Módulo V, por sua colaboração, carinho e dedicação em sala de aula.

À amiga Ana Carla Lira, pela ajuda com as fotos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB – pelo apoio financeiro.

*The countenance is the theatre
on which the soul
exhibits itself.*

Johann Caspar Lavater, 1844

RESUMO

O objetivo dessa investigação é abordar a caracterização visual de espetáculos, com foco na maquiagem cênica, levando em conta sua importância para a construção da cena e do personagem teatral. A partir da montagem de *O Mambembe*, realizada pelo Módulo V de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, retrata-se o processo de criação dos rostos de personagens-tipo, utilizando-se a teoria fisiognomônica como principal pilar poético. O espetáculo é resultado do trabalho didático em sala de aula, durante o período letivo de 2007.1.

Palavras-chave: Caracterização Visual; Maquiagem Cênica; Personagem-tipo; Fisiognomonía; O Mambembe.

ABSTRACT

The purpose of this research is to approach the visual characterization of the show, focusing on stage make-up and taking under consideration its importance for the scene and character construction. Deriving from the production of “O Mambembe* ” by Módulo V de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA (Module V - Theatrical Interpretation, School of Theatre of the Federal University of Bahia, Brazil), this study portrays the process of creation on personage-type faces, by use of the Physiognomonic Theory as the main poetical pillar. The show is a result of didactical work in classroom through the 2007school year.

Keywords: Visual Characterization; Stage Make-up; Personage-type; Physiognomony; O Mambembe.

* Teatro mambembe: itinerant theatre group

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 : Intrigue (1911).	15
Figura 2: The Masks and Death; Skeletons Fighting For a Corpse; Entry of Christ Into Brussels.	38
Figura 3: The Strange Masks; Heaven; Selfportrait with Masks.	38
Figura 4: Branca de Neve (à esquerda) e Rainha Má (à direita).	40
Figura 5: Charles Le Brun, dois contornos de faces mostrando pavor e medo (esquerda) e risos (direita).	48
Figura 6: Charles Le Brun. Movimento composto (esquerda) e tristeza e abatimento (direita).	48
Figura 7: Charles Le Brun. Homem-cavalo.	49
Figura 8: Desenhos de cabeças para análise.	53
Figura 9: Retrato de Lord Anson.	54
Figura 10: Silhuetas.	55
Figura 11: Della Porta, comparação entre homem e macaco e homem e boi.	57
Figura 12: Charles Le Brun, Homem-boi.	57
Figura 13: Postiços cênicos.	70
Figura 14: Monize Moura como Dona Rita.	85
Figura 15: Dona Rita - primeiro envelhecimento.	86
Figura 16: Dona Rita - detalhe sobrancelha.	87
Figura 17: Dona Rita - detalhe olhos.	88
Figura 18: Dona Rita - nariz com prótese.	89
Figura 19: Dona Rita - detalhe nariz.	90
Figura 20: Dona Rita - detalhe boca.	91
Figura 21: Dona Rita - versão final.	92
Figura 22: Dona Rita X Monize Moura.	93
Figura 23: Ubiratã Trindade como Laudelina. Ao fundo, Cleiton Luz como Frazão.	94
Figura 24: Laudelina. Foto de Márcio Lima.	95
Figura 25: Mae Murray, Mary Pickford e Anita Stewart.	96
Figura 26: Laudelina - primeira tentativa.	97
Figura 27: Laudelina - detalhe sobrancelhas.	97
Figura 28: Laudelina - detalhe boca.	98
Figura 29: Laudelina X Ubiratã Trindade.	99
Figura 30: Monica Bittencourt como Brochado (esquerda) e Irineu (direita).	100
Figura 31: Brochado - detalhe sobrancelhas.	102
Figura 32: Brochado - detalhe nariz.	103
Figura 33: Brochado - detalhe sobrancelhas.	103
Figura 34: Brochado - detalhe cabelos.	104

Figura 35: Irineu - detalhe sobrancelhas.	105
Figura 36: Irineu - detalhe boca.	106
Figura 37: Irineu - detalhe nariz.	106
Figura 38: Monica Bittencout X Brochado X Irineu.	107
Figura 39: Kiko Ferreira como Pantaleão.	108
Figura 40: Pantaleão - detalhe sobrancelhas.	110
Figura 41: Pantaleão - detalhe sobrancelha definitiva.	111
Figura 42: Pantaleão - nariz com massa moldável.	112
Figura 43: Pantaleão - nariz sem massa moldável.	112
Figura 44: Pantaleão - detalhe boca e nariz.	113
Figura 45: Pantaleão - maquiagem completa.	114
Figura 46: Pantaleão X Kiko Ferreira. F.	115
Figura 47: Janaína Carvalho como Bonifácio Arruda.	116
Figura 48: Estudo para Brochado.	117
Figura 49: Brochado - estudo para olhos.	118
Figura 50: Brochado - detalhe sobrancelha.	119
Figura 51: Bonifácio.	119
Figura 52: Bonifácio - detalhe bigode.	121
Figura 53: Bonifácio - nariz com massa moldável.	122
Figura 54: Bonifácio Arruda X Janaína Carvalho.	123
Figura 55: Samanta Olm como Chico Inácio.	124
Figura 56: Chico Inácio - detalhe sobrancelhas.	125
Figura 57: Chico Inácio - detalhe olheiras e nariz	126
Figura 58: Chico Inácio X Samanta Olm.	127

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A MAQUIAGEM CÊNICA E O ROSTO	20
2.1	COMO SE VÊ UM ROSTO?.....	20
2.1.1	A maquiagem como sistema significativa	22
2.1.2	Maquiagem e máscara	24
2.2	COMO SE CRIA UM ROSTO CÊNICO?.....	27
2.2.1	A maquiagem e os elementos visuais do espetáculo	28
2.2.2	A composição visual do espetáculo e a construção da cena.....	29
2.2.3	A maquiagem como ferramenta para o ator	32
2.3	CRIANDO O ROSTO DO PERSONAGEM-TIPO	33
2.3.1	Fisionomia e mímica facial	35
2.3.2	Pilares da caracterização visual dos personagens.....	36
3	A FISIOGNOMONIA: PANORAMA HISTÓRICO	43
4	O PROCESSO.....	65
4.1	COMO SE MONTA UM MAMBEMBE.....	65
4.2	ARTHUR AZEVEDO E O MAMBEMBE.....	78
4.3	OS PERSONAGENS	85
4.3.1	Dona Rita.....	85
4.3.2	Laudelina	94
4.3.3	Brochado e Irineu	100
4.3.4	Coronel Pantaleão.....	108
4.3.5	Bonifácio Arruda	116
4.3.6	Chico Inácio.....	124
5	CONCLUSÃO.....	128
	REFERÊNCIAS	133
	ANEXOS	138
	ANEXO A	138
	ANEXO B	159

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema central a caracterização visual do espetáculo *O Mambembe*, com foco na maquiagem cênica, restrita ao rosto. Seu conteúdo é reflexo de meu trabalho como maquiadora teatral e professora de Indumentária e Maquiagem na Escola de Teatro da UFBA. Pretende-se com este estudo abordar a maquiagem teatral criada a partir do trabalho didático em sala de aula, durante o período letivo de 2007.1.

A cada semestre, os alunos de interpretação do novo currículo da Escola de Teatro da UFBA realizam ao menos uma montagem. Neste sistema de ensino, iniciado em 2004 e ainda em fase de implementação, as turmas cursam apenas uma disciplina, chamada de Módulo². A presente pesquisa tem por referência o Módulo V, formado pelos seguintes componentes curriculares: Interpretação III, Técnica básica para o ator III, Análise do texto dramático IV, Ética e organização social do teatro, Laboratório de criação cênica I, Pesquisa em interpretação teatral III. Tais componentes atuam de forma integrada, a partir de uma mesma ementa que guiará todas as aulas:

o aluno deve vivenciar um processo de encenação de um texto clássico da dramaturgia universal, atendendo, em seu trabalho de interpretação de personagens, a padrões técnicos e artísticos de

² De acordo com a ementa adotada pelo novo sistema de ensino: “O Currículo do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral é constituído por seis Módulos Interdisciplinares, obrigatórios, sequenciais, com componentes curriculares bem definidos e integrados, a serem ministrados por equipes de docentes. Cada módulo é pré-requisito do seguinte. Os Módulos serão oferecidos num único turno de cinco horas corridas. Em todos os Módulos o aluno vivenciará o teatro voltado para a Interpretação, realizará estudos de fundamentação teórica, e será preparado progressivamente para a pesquisa” (Currículo do curso de bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral).

grande complexidade. As apresentações dos espetáculos resultantes deste módulo deverão contar com as condições técnicas básicas para o desenvolvimento de uma interpretação minuciosa e criativa.³

Dentre os componentes curriculares, “Interpretação III” é chamado componente-eixo, em torno do qual todos os outros estarão alocados. Para que as aulas permaneçam integradas, é necessário que os diversos professores estejam em contato freqüente. Reuniões periódicas são feitas antes mesmo do início das aulas, e ao longo de todo o período.

O componente curricular no qual leciono, Laboratório de Criação Cênica I, tem por objetivo orientar os estudantes na criação e execução da caracterização visual de seus personagens – figurinos, maquiagens, adereços. Há alguns semestres venho desenvolvendo com os alunos uma metodologia de trabalho que consiste em juntos concebermos e executarmos a composição visual dos personagens do espetáculo. É um processo participativo, que conta ainda com a colaboração do diretor do espetáculo, função que, nos módulos, geralmente é desempenhada pelo professor de Interpretação. Em linhas gerais, a partir do que o diretor concebe inicialmente a respeito da montagem começo a ter idéias sobre os aspectos plásticos da encenação. Essas idéias são apenas imagens, esboços, estímulos. Nesse ponto do trabalho, minha troca com o diretor é intensa, até que consigamos fechar alguns conteúdos ou conceitos. Definidas as bases do projeto, passo a idéia inicial para os alunos, para que também se sintam estimulados e tenham idéias e imagens em mente. A partir daí, começa a nossa (minha, dos alunos, da direção) busca pelos elementos que constituirão a caracterização visual dos personagens.

³ Currículo do curso de bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral.

No semestre em questão, 2007.1, foi escolhido para o trabalho durante o período o texto *O Mambembe*, de Arthur Azevedo. A diretora da montagem foi Juliana Ferrari. De acordo com sua concepção, os alunos deveriam se imaginar em um grupo teatral que viaja mostrando suas peças – um mambembe, tal como definido por Frazão⁴:

a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos de que um empresário possa lançar mão num momento dado, e que vai, de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo (AZEVEDO, 2002, p. 858).

A estrutura da obra de Arthur Azevedo é um convite à inserção no universo das companhias de teatro brasileiras de fins do século XIX e começo do século XX, que, “em sua maioria, eram compostas por um elenco distribuído em papéis fixos: o galã, o galã-cômico, a ingênua, a dama-galã, a dama-central, o pai-nobre, a caricata, o tirano ou o cínico, a lacaia” (REIS; MARQUES, 2004, p. 182). O termo “papel” neste contexto é utilizado para “designar as funções dos atores nestes momentos, ressaltando que tais papéis advinham não apenas dos textos mas também de um código de interpretação não escrito (aparência física e gestualidade do personagem)” (REIS, 1999, p. 81). De acordo com Décio de Almeida Prado, uma companhia que dispusesse de um certo número de papéis fixos “estava em condições de interpretar qualquer personagem: todas as variantes reduziam-se, em última análise, a esses modelos ideais” (1976, p. 94). Desse modo, eram as determinações cênicas referentes ao papel que o ator desempenhava que

⁴ Personagem da peça “O mambembe”, Frazão é o empresário responsável pela organização da trupe que dá nome à obra de Artur Azevedo.

delimitavam a escolha de seu personagem. Os tipos cômicos eram presenças constantes nas peças teatrais da época:

Entre os tipos, que se constituem como uma espécie de *tipologia carioca* e estão presentes tanto nos textos de teatro de revista quanto nas burletas, charges, contos, crônicas e até em letras de música daquele período, destacam-se o *mulato pernóstico*, a *mulata*, o *malandro*, o *mulato capoeira*, o *português*, o *coronel do interior* ou o *caipira* (REIS; MARQUES, 2004, p. 182. Grifos dos autores).

Segundo Daniel Marques, o personagem-tipo é “sempre permeável, parte de novas condições e situações de derrisão. O personagem-tipo permite sua retomada e reelaboração, assumindo, dentro destas novas condições e situações, sua contemporaneidade” (2005, p. 30). Juliana Ferrari encaminhou o trabalho de representação dos alunos nesse sentido, utilizando a criação de personagens-tipo como um exercício para os atores. Embora o texto de Artur Azevedo seja de 1904, não nos baseamos em um contexto histórico para a criação da caracterização, e sim, buscamos elementos que delineassem os personagens, que os mostrassem ao público. Posteriormente, a definição da maquiagem tangenciou esse pensamento, fazendo uma alusão bem humorada ao teatro de Arthur Azevedo.

A representação dos tipos pressupõe uma visualidade que é inerente ao personagem, que deve gerar uma espécie de identificação imediata no espectador, se apresentando como “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas e morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda peça” (PAVIS, 1999, p. 410). A construção exterior do personagem foi um dos caminhos percorridos pelos alunos na trajetória em direção ao entrosamento com o contexto criado pela diretora. Juliana Ferrari incentivou os estudantes a

pensarem suas construções de forma externa, compondo os personagens a partir de suas roupas e acessórios. Nesse sentido, a maquiagem compunha também a exterioridade dessas figuras, e assim, sua constituição. Os seres ficcionais deveriam apresentar características que os definissem de maneira rápida, para que pudessem ser facilmente reconhecidos pelo público. Os integrantes do elenco procuravam por vestimentas e elementos que pudessem suscitar significados aos personagens.

A diretora também tinha por inspiração algumas pinturas de James Ensor⁶, especificamente pelo modo como o artista utiliza as cores em seu trabalho.



Figura 1 : Intrigue (1911). Fonte: Artsconnected⁵.

Notei que em algumas dessas pinturas aparecem rostos muito definidos, figuras quase caricatas, como se usassem máscaras. Comecei a imaginar a maquiagem dos personagens com traços bem marcados, como as figuras de Ensor. Para orientar a definição de tais feições, e representar os temperamentos dos personagens, a principal fonte de inspiração foi o estudo da fisiognomonia⁷, teoria que assevera ser possível ler no semblante traços marcantes referentes à

⁵ ArtsConnectEd. Disponível em <www.artsconnected.org> Acesso em: 21 ago 2007

⁶ (1860 – 1949) Pintor belga, ficou particularmente famoso pelos seus desenhos e pinturas de máscaras e multidões que utilizou como crítica social. Assuntos como carnaval, máscaras, marionetes, esqueletos e alegorias fantásticas são dominantes em seu trabalho, sendo usados para retratar temas como a dignidade humana e as condições sociais. <<http://en.wikipedia.org>> Acesso em 08mai2008.

⁷ Arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*. versão 5.0, POSITIVO INFORMÁTICA LTDA, 2004.

personalidade de um indivíduo, considerando ser o rosto o resultado da conjunção entre herança genética e a ação modeladora das vivências. Patrice Pavis⁸ afirma que

os fisionomistas elaboraram teorias das emoções legíveis a partir do rosto humano. As formas codificadas do teatro, da farsa a um melodrama, fazem grande uso disso e o espectador que possui os códigos de atuação não tem qualquer dificuldade para ler as motivações dos personagens (2005, p. 170-171).

A proposta do semestre se configurou, então, em partirmos dos princípios fisiognomônicos para criarmos os rostos dos personagens-tipo – relacionados à estrutura do texto de Arthur Azevedo – tendo por inspiração o universo das pinturas de James Ensor. Friso ainda que, antes de fazer uma reconstrução histórica dos personagens encontrados no teatro musicado carioca, o intento do trabalho sempre foi fazer uma menção, de forma cômica e divertida, àquela forma teatral.

Após contextualizar o foco central desta pesquisa, apresentar a estrutura encontrada na Escola de Teatro da UFBA, e definir os principais pontos de apoio utilizados no processo de concepção e execução da maquiagem do espetáculo *O Mambembe*, exponho, no próximo capítulo, minhas expectativas em relação à maquiagem cênica.

Partindo do pressuposto de que um rosto pode ser visto de diversas formas, exponho a visão particular de alguns filósofos e artistas, e situo a importância da face no reconhecimento dos personagens. Em seguida, abordo possíveis procedimentos de construção do rosto cênico, relacionando a maquiagem teatral com os outros elementos visuais do espetáculo, e assumindo sua

⁸ Professor na área teatral da Universidade Paris-VIII, e autor de obras e estudos sobre o teatro intercultural, a teoria dramática, e a encenação contemporânea.

importância na constituição da cena e como ferramenta para o ator. Dando continuidade, me atendo à questão da criação do rosto do personagem-tipo, no espetáculo *O Mambembe*.

Na seção seguinte – Fisiognomonia – traço um panorama histórico desde os primeiros registros encontrados sobre o assunto, até sua utilização na atualidade. São apresentados, neste capítulo, os principais teóricos que se dedicaram a analisar a face humana e relacioná-la com temperamentos, assim como os princípios básicos por eles desenvolvidos.

O objetivo deste capítulo é aprofundar o tema, que serviu como suporte teórico para a criação das faces dos personagens-tipo de *O Mambembe*. Ao buscar na história da fisiognomonia seus momentos de maior popularidade, procuro investigar sua aplicação por diferentes povos ao longo dos séculos, e diversificar suas possibilidades de uso.

A seguir, no capítulo intitulado *O Processo*, descrevo como foram as aulas, abordando minhas opções didáticas e metodológicas, e as relações estabelecidas entre o corpo docente e o corpo discente; aprofundo o entendimento a respeito da noção de personagem-tipo, abrangendo a aproximação dos alunos com tais princípios; e avalio a trajetória percorrida durante as aulas, partindo do início do semestre, e chegando ao resultado final, a preparação dos personagens para o espetáculo.

É parte integrante deste capítulo uma breve explanação sobre o texto *O Mambembe*, e sua importância dentro do universo da obra de Arthur Azevedo. A

argumentação tem por objetivo contextualizar a peça, e apresentar, de forma sucinta, seu enredo.

A parte intitulada Personagens se dedica a analisar a maquiagem de cada um separada e detalhadamente, utilizando fotografias como recurso ilustrativo e documental. Optei por inserir as imagens ao longo do texto por acreditar que elas funcionam como documento textual, e são imprescindíveis para o entendimento e avaliação do processo de caracterização dos personagens pelo leitor. Faço uso de fotografias tiradas por mim, em sala de aula, para ilustrar o desenvolvimento das ações, e de fotografias de cena, tiradas por um fotógrafo profissional, durante uma apresentação do espetáculo *O Mambembe* no teatro do Irdeb – SSA, e que demonstram o resultado final, sob a luz dos refletores.

Por fim, esta dissertação conta ainda com dois anexos. O primeiro, ANEXO A, é um resumo contendo alguns dos princípios básicos sistematizados por Lavater, em seu livro *Fragmentos Fisiognômicos* (1844), em relação às partes do rosto e suas associações com humores, temperamentos e personalidades. Considero esse anexo uma contribuição bem-vinda a este trabalho, por compilar informações em língua portuguesa a respeito de um assunto cuja bibliografia é tão escassa. Acrescento ainda que não foi possível encontrar qualquer exemplar do referido livro, ainda que em língua estrangeira, para consulta em nosso país. Meu acesso a esse raro material só aconteceu graças aos ambientes virtuais que, inclusive, foram responsáveis por grande parte dos dados coletados para esta pesquisa.

O ANEXO B, por sua vez, é a tradução do texto *Physiognomy*, de Richard Corson, que serviu como fonte principal de referência para os discentes durante as aulas. Assim como o anexo anterior, a importância dessa contribuição se mostra pela não disponibilidade de seu texto original em língua portuguesa. O texto em língua inglesa pode ser encontrado no Brasil, como parte do livro *Stage Makeup* (1975) que, por sua vez, não tem exemplares nesta Escola de Teatro. Esclareço ainda que as traduções dos anexos, bem como de todos os textos em língua estrangeira utilizados nesta pesquisa, foram feitas por mim.

2 A MAQUIAGEM CÊNICA E O ROSTO

2.1 COMO SE VÊ UM ROSTO?

Difícil analisar uma vertigem!
Patrice Pavis, 2005

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).

De acordo com Berscheid e Walster, “nossa aparência telegrafia 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). 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

aneira fluida, relativamente sem esforço (MASON; CLOUTIER; MACRAE, 2006, p. 17).

Massimo Canevacci 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 Peixoto⁹ aproxima rosto e paisagem, afirmando que um pode ser apreendido no outro, e retoma os escritos de Benjamin¹⁰:

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

⁹ 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.

¹⁰ Walter Benjamin, (1892-1940) filósofo alemão, crítico literário e ensaísta, foi um dos expoentes da escola de Frankfurt.

para construírem um novo retrato, um novo horizonte (PEIXOTO, 1996, p. 62).

Essa comparação com a pintura só vem reforçar a noção de que uma forma de arte inspira e influencia a outra. A junção é benéfica, na medida em que amplia o horizonte de possibilidades. Para Irene Corey¹¹, 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).

A maquiagem teatral 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).

2.1.1 A maquiagem como sistema signifiante

De acordo com Patrice Pavis, alguns elementos cênicos (cita como exemplo cenário, figurino, maquiagem) formam sistemas signifiante, 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

¹¹ Maquiadora, figurinista e cenógrafa, nascida na Inglaterra, faz parte do grupo de teatro *The Everyman Players*.

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 conseqüente 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 conseqüente 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. As dimensões ao longo das quais essa apreensão é ativada são aquelas com um fundamento perceptivo, baseadas em dados previamente arquivados na mente.

Primeiro, (...) a informação de personalidade deduzida do rosto é acessível aos processos cognitivos do observador e é usada na interpretação de outras informações relevantes, assim como em julgamentos, decisões e avaliações posteriores (...) Segundo, pessoas usam dados de personalidade disponíveis como fonte de informação a respeito do rosto. Deste modo, dados a respeito da “pessoa por detrás da face” podem ser usados na percepção e interpretação da face (HASSIN; TROPE, 2000, p. 839).

Deslocando isso para o âmbito cênico, temos 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. Isso faz com que, no caso de um sistema altamente codificado, o público perceba os personagens a partir do que se sabe destes. É o caso, por exemplo, dos espetáculos da *Commedia dell'Arte*, onde o aspecto visual do personagem precede sua construção por parte do ator¹², o que é acentuado pelo uso de máscaras.

2.1.2 Maquiagem e máscara

O tênue limite entre a maquiagem cênica e a máscara é assunto recorrente no âmbito teatral. Patrice Pavis considera a máscara uma extensão do corpo, mas não a maquiagem: “é, melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada ao rosto” (2005, p. 170). Talvez não seja possível delimitar os contornos

¹² Os espetáculos da *Commedia dell'Arte* costumavam viajar pela Europa, se apresentando para povos de diferentes línguas e dialetos. Para que as tramas fossem compreendidas, os atores se valiam de suas ações, exercidas a partir de um trabalho de corpo exímio, e do pronto-reconhecimento de seus personagens pelo público. Cada uma das máscaras tinha traços marcantes, como o nariz de Pantaleão, ou as bochechas do Dottore, e se relacionavam diretamente com um grupo de atitudes definido para cada personagem. Desse modo, ao visualizar uma máscara, o espectador já sabia de antemão qual era o personagem, e que tipo de reação este teria ao confrontar-se com as situações desencadeadas ao longo da apresentação. A questão do teatro codificado será retomada na seção 2.3, na abordagem do rosto do personagem-tipo.

precisos de uma ou outra forma de disfarce: por vezes, a maquiagem exerce a função da máscara, e a máscara cumpre o posto de modificar o rosto, maquiá-lo.

Segundo Bachelard¹³, “parece que a máscara realiza, de imediato, a dissimulação (...) uma fenomenologia da dissimulação deve remontar à raiz da vontade de ser outro que se é” (1986, p. 164-165). O autor afirma que

a máscara realiza, em suma, o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida de ser a nosso duplo, potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser, sombra projetada não atrás mas adiante de nosso ser (1986, p. 173).

No teatro, a máscara exerce 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.

Bachelard 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:

¹³ Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e ensaísta francês.

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 se configura como elemento extremamente representativo do fazer teatral, simbolizando a própria especificidade do teatro (ROUBINE, 1987). O uso da máscara e suas particularidades não serão abordados nesta dissertação. Tendo em vista que seu emprego tem, na prática cênica, procedimentos próprios, tal tema mereceria linhas próprias, e investigação específica. Os pontos aqui observados ilustram propriedades comuns entre máscara e maquiagem, tendo como prioridade a criação do rosto cênico.

Deleuze e Guattari 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? Como se faz um rosto?

2.2 COMO SE CRIA UM ROSTO CÊNICO?

Criar o design de uma peça é entrar num safári, deixando em casa o gatinho de estimação, no aconchego do lar. Nós caçamos coisas vivas, formas não familiares, forças desconhecidas, ações não premeditadas.

Irene Corey, 1968

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.

No início, pode ser apenas uma imagem, uma idéia, uma sensação. Um sentimento relacionado a um conceito, a uma questão. É como um quebra-cabeça dentro da mente do artista, onde diversos elementos se interligam até que a organização final faça sentido. Posteriormente, essa fluidez abstrata precisa virar matéria, se concretizar no rosto do ator. Para Corey, “só depois que o *design* é expresso é que se deve pensar em como alcançar tal efeito. A visão precisa primeiro ser enxergada, então um caminho será encontrado para fazê-lo” (Corey, 1968, p. 15). A diretora de teatro e cinema Bia Lessa¹⁴ se refere a este poderoso aspecto do teatro: “se quiser fazer, você faz (...) é um pensamento que vira coisa”¹⁵.

¹⁴ Diretora de teatro e cinema, nascida em São Paulo, atualmente radicada no Rio de Janeiro.

¹⁵ Revista O Globo. Rio de Janeiro: O Globo, 03 de março de 2008.

Definindo o que se deseja exprimir, pode-se então descobrir de que modo a forma ganhará corpo; para tal, é imprescindível o diálogo dinâmico entre os diversos profissionais e artistas envolvidos. Uma maquiagem teatral é a junção de diferentes pontos de vista: do diretor, que provavelmente concentrará as principais idéias em relação à encenação; do ator, que se posicionará como compositor de seu personagem; do maquiador, que imprimirá na pintura do rosto sua visão particular. A não fluidez na comunicação entre qualquer uma das partes pode acarretar prejuízo ao resultado final do trabalho.

2.2.1 A maquiagem e os elementos visuais do espetáculo

No âmbito da cena, a maquiagem teatral se refere a todos os outros elementos constituintes da composição do espetáculo. Em relação aos elementos plásticos, é muito próxima do figurino: um é quase extensão do outro. Ambos membros componentes de um só corpo, é necessário que interajam. O figurino e a maquiagem não devem apenas caminhar juntos de forma harmônica: essa união é mais complexa, pois o que se cria não é somente o traje ou a pintura do rosto, e sim, uma nova informação figurada sobre o corpo. A caracterização visual de um ator deve ser pensada a partir da organização de signos para a construção de uma aparência, logo, esta concepção ganha qualidade e força quando feita de modo global.

Extrapolando a estrutura física do ator, a maquiagem se relaciona com o cenário, formando uma espécie de pintura, um quadro que reflete os organismos e

mecanismos presentes na encenação, onde cada parte realiza o todo. Como em uma tela pintada, “o rosto participa assim da vida das coisas em torno” ou ainda, “desprovido de contorno, o rosto se funde com o entorno” (PEIXOTO, 1996, p. 62-63). Para além do cenário, é influenciada pela luz, que a exacerba, altera, minimiza. Assim como acontece com o figurino, a iluminação exerce extrema influência sobre a maquiagem. Sob uma luz com nuances de verde ou azul, por exemplo, uma maquiagem com tons de vermelho escurece, chegando até mesmo próximo do negro. Já sob uma luz avermelhada, a mesma maquiagem parecerá pálida, enquanto sob iluminação âmbar ou pêssego os tons avermelhados não sofrerão alteração. Forma-se aí uma interação onde nenhuma parte passa despercebida, e nada se instala impunemente. Pavis chama a atenção para o fato de não haver “hierarquia absoluta de ordem imposta segundo a qual o espectador releva os diferentes sistemas significantes” (2005, p. 161) na recepção do espetáculo.

2.2.2 A composição visual do espetáculo e a construção da cena

Em alguns casos, o tipo de encenação demarcará a composição visual do espetáculo, em outros, será a definição dos aspectos plásticos a determinar a construção da cena. Nesse sentido, a concepção da maquiagem teatral pode vir a ser o ponto de partida que estimulará toda a criação da composição visual da encenação, e até mesmo se tornar o aspecto principal da estrutura plástica de uma cena. Segundo Patrice Pavis, de acordo com a encenação, a maquiagem poderá apresentar uma

tendência a “sublinhar seus próprios procedimentos, a se tornar um fim em si, uma pintura facial ou corporal, que não deve mais ser colocada a serviço dos outros signos, mas sim concentrar os olhares sobre sua própria prática autônoma” (2005, p. 171).

Diversos pontos de partida podem ser usados como estímulos para a concepção de uma maquiagem cênica. Alguns, inclusive, não serão definidos claramente: “O teatro imaginativo começa em uma confrontação com o abstrato (...) penetrar o abstrato e compreender seu poder nos habilitará a criar um teatro mais evocativo” (COREY, 1968, p. 97).

Irene Corey chama de teatro imaginativo os espetáculos que se utilizam de preceitos realistas e naturalistas como fonte e trampolim para a invenção de novas formas. Exemplificando, cita enquanto ponto inicial do trabalho de criação o emprego do *realismo selecionado*, que define como “uma organização simplificada de detalhes cuidadosamente escolhidos e tirados do ambiente. Quando estes detalhes têm sua forma ou linha modificadas, intensificando seu significado, a nova forma é um realismo estilizado” (COREY, 1968, p. 22). A artista julga que

a seleção de detalhes realistas é o primeiro passo do artista ao organizar as infinitas variedades oferecidas pela natureza. A própria eliminação de matéria alheia se torna referência e possibilita o surgimento das idéias. A seleção e o destaque visual de conceitos são funções elementares do *designer* teatral ¹⁶ (COREY, 1968, p. 28).

Para os profissionais envolvidos com a criação visual de um espetáculo - seja no contexto da maquiagem, do cenário, do figurino, da direção de arte – infinitos

¹⁶ Termo geralmente usado nos Estados Unidos e na Europa, para definir o profissional responsável pela criação e, às vezes, confecção de vários elementos visuais de um espetáculo, tais como cenários, adereços, figurinos e maquiagens. No Brasil não temos título equivalente, o mais próximo seria o diretor de arte.

são os meios para se buscar inspiração. Obras de arte e movimentos artísticos em geral; a natureza, com a fauna, a flora, os minerais e os fenômenos meteorológicos. Uma tempestade com raios pode ser muito inspiradora, assim como certamente o são as quatro estações do ano. Experiências vividas, memórias guardadas, sentimentos e sensações; tudo que repousa em cantos escondidos na mente do artista pode ser trazido à tona quando a imaginação é chamada a operar.¹⁷

No tocante à caracterização visual, cabe ao maquiador descobrir os meios e modos que lhe servirão de base para que consiga fazer emergir o “intangível inscrito no rosto, aquilo que misteriosamente faz a vida de alguém se refletir no seu semblante” (PEIXOTO, 1996, p. 52). E, além disso, possibilitar que a interação entre a maquiagem cênica e os demais dados visuais do espetáculo aconteça de maneira fluida. Uma situação propícia à interação se dá quando um mesmo profissional é responsável por mais do que um elemento visual – por exemplo, maquiagem e figurino. A princípio, quanto menos fracionada a criação, maior parece ser a unidade plástica. Todavia, quando ocorre grande diversidade de profissionais envolvidos em uma montagem, o que não pode faltar é a comunicação entre eles.

¹⁷ A busca pela inspiração é uma constante no universo artístico. Como diriam João Nogueira e Paulo César Pinheiro, em *O Poder da Criação*: “(...) força nenhuma no mundo interfere/com o poder da criação./Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito,/ nem se refugiar num lugar mais bonito/quando vem a inspiração./ Não, ela é uma luz que chega de repente,/com a rapidez de uma estrela cadente/ e invade a mente e o coração”.

2.2.3 A maquiagem como ferramenta para o ator

Em relação à construção do personagem pelo ator, a maquiagem é ferramenta extremamente útil, podendo ser utilizada de diversas maneiras. De acordo com a tradição do teatro realista-naturalista, a caracterização *exterior* de um papel ocorre a partir da *interior*, ou seja, depois que o ator prepara uma imagem interna de seu personagem, a imagem externa deverá ser uma decorrência natural. Para Stanislavski¹⁸, “o meio consciente de dar corpo a um papel começa com a criação intelectual de uma imagem exterior” (2000, p. 128). O autor considera que quando a imagem exterior cobra vida, a imagem interior reconhece seu corpo, seu andar, seu modo de movimentar-se. Nesse caso, a maquiagem é um dos recursos que o intérprete dispõe para retirar-se de si mesmo e encarnar nos seus papéis. O rosto pintado exerce ainda a função de resguardo: “é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante traço ou atributo da transformação” (STANISLAVSKI, 2001, p. 60).

Já em alguns gêneros teatrais, como a Commedia dell’Arte ou o teatro musicado carioca, por exemplo, a preparação do personagem acontece de outra maneira: enquanto a construção realista-naturalista opera do interior para o exterior, no teatro de convenção isto se dá do exterior para o interior, de forma codificada. Para o ator que trabalha com personagens-tipo, a encarnação no papel é inviável. A construção externa do personagem foi o recurso utilizado na montagem de O

¹⁸ (1863-1938) ator e diretor russo, foi um dos precursores da interpretação realista. Desenvolveu um método que posteriormente recebeu seu nome.

Mambembe; o processo de construção do rosto do personagem-tipo será abordado mais detalhadamente na seção seguinte, 2.3, e no capítulo 4 desta dissertação.

A maquiagem teatral é vista nesta dissertação sob o prisma de sua imensa importância para a composição da cena, assim como para construção dos personagens. Ao não considerar a maquiagem um mero acessório, reiteram-se suas diversas possibilidades cênicas: enquanto ferramenta para o ator, para o diretor, e - por que não? - para o público, na medida em que cabe aos elementos visuais do espetáculo (maquiagem, figurinos, adereços e cenários) guiarem a visão, a interpretação, ou seja, a leitura do espectador. Nesse sentido, o estudo para a criação da maquiagem de um espetáculo deve estar presente desde o início do trabalho, como parte fundamentalmente constituinte da cena.

2.3 CRIANDO O ROSTO DO PERSONAGEM-TIPO

Como não evocar a página em que Edgar Poe expõe seu método para ler o pensamento: “Quando quero saber até que ponto alguém é circunspecto ou estúpido, até que ponto é bom ou mau, ou quais são atualmente seus pensamentos, componho meu rosto de acordo com o seu, tão exatamente quanto possível, e então espero para saber que pensamentos ou que sentimentos nascerão em meu espírito ou em meu coração, como para se assemelhar e corresponder à minha fisionomia”.

Bachelard, 1986

O excelente diálogo ocorrido entre os alunos, professores e profissionais diversos que compuseram a equipe de trabalho de *O Mambembe* se revelou como

uma vantagem a favor do espetáculo. Como todo o processo foi vivido em sala de aula, ao longo do semestre, a convivência foi intensa entre todas as pessoas ligadas à encenação. As experiências com a caracterização feitas no Laboratório de Criação Cênica I estiveram sempre muito próximas das aulas de interpretação e dos ensaios; o contato com a diretora foi constante. Dessa forma, as idéias foram discutidas e amadurecidas com a presença e participação de todos os integrantes. Sempre operando de forma agregada, corpo docente e corpo discente, nossa montagem de *O Mambembe* é o reflexo de um trabalho de equipe, feito com muita dedicação de todas as partes envolvidas.

O Laboratório de criação cênica I¹⁹ tem carga horária de 51h, sendo três horas de aulas semanais, divididas ao longo das 17 semanas que compõem o semestre letivo. Porém, devido aos feriados e aos imprevistos, esse número pode ser reduzido. Tendo em vista o pouco tempo disponível para a exposição de idéias, criação, organização, execução e prática de maquiagens e figurinos²⁰, o amadurecimento dos conceitos aplicados à maquiagem do espetáculo *O Mambembe* só foi possível graças a sua **inserção no processo desde o início**. Não apenas pela escassez de tempo como também pela possibilidade da maturação plástica ocorrer paralelamente ao desenvolvimento da montagem, de forma a compactuarem uma espécie de simbiose.

Ainda que não tenham sido feitos testes práticos desde as primeiras aulas, os alunos começaram a pesquisar o universo imagético proposto para a construção

¹⁹ componente responsável pela criação e execução dos elementos visuais do espetáculo apresentado no semestre.

²⁰ Processo abordado de forma detalhada posteriormente, no capítulo 4.

visual de seus personagens desde o primeiro momento. A iniciativa da diretora Juliana Ferrari em fazer com que a turma buscasse os elementos da composição dos tipos antes mesmo dos ensaios com o texto (quando ainda estavam imergindo no universo da montagem) viabilizou a posterior construção da aparência de cada ator - ainda que em tempo menor que o desejado - e se tornou também parte da construção da encenação.

2.3.1 Fisionomia e mímica facial

Para a definição da maquiagem, os atores trabalharam fisionomia e mímica facial. De acordo com Serge Strenkovsky²¹ entende-se por mímica facial “todas as contrações dos músculos faciais que produzem expressões mais ou menos transitórias; elas manifestam várias emoções no homem e são variáveis e multiformes” (STRENKOVSKY, 1937, p. 60). Já a fisionomia seria “os aspectos mais ou menos permanentes da face com sua expressão e forma fixas. Eles são o resultado da constituição física individual e da expressão facial habitual, os quais, sendo repetidos com frequência, permanecem como sinais fisiognomônicos na face através dos anos, na forma de dobras permanentes, rugas, depressões, proeminências, e assim por diante” (STRENKOVSKY, 1937, p. 60). Dessa forma, **fisionomia** se refere ao conjunto de traços e feições que constituem um rosto; **fisiognomonia**, à prática de relacionar a aparência física com características e traços de personalidade; e **mímica**

²¹ Autor do livro *The art of make-up*. New York: E. P. Dutton & Company, 1937.

facial à toda expressão facial mais ou menos fixa, que, de forma recorrente, tenha feito parte do repertório gestual de um aluno ao interpretar um personagem-tipo.

Seguindo essas indicações, cada estudante trabalhou para que sua caracterização facial fosse constituída por traços e cores aplicados ao rosto, pela maquiagem, e pela expressão formada por seus músculos. Esse trabalho se deu de forma cooperativa, recíproca: tanto a mímica facial experimentada pelo ator o levava a buscar traços de maquiagem que a ressaltassem, como alguns aspectos da maquiagem sugeriam ao aluno movimentações e expressões possíveis em seu rosto. Fizemos então um trabalho de encaixe, sobreposição da maquiagem na expressão. É necessário salientar que o traçado deveria reforçar o que já existia e sugerir novas possibilidades, e não engessar a mímica. Como diria Tadeusz Kowzan, “a maquiagem como sistema de signos está em interdependência direta com a mímica do rosto. Os signos dos dois sistemas reforçam-se mutuamente ou se completam” (1988, p. 108). Da mesma forma os alunos procuraram exaltar, com os figurinos, a construção de corpo que já estavam fazendo com os personagens. Os elementos visuais vieram somar, explicitar o que os estudantes construíram como suas criações primeiras.

2.3.2 Pilares da caracterização visual dos personagens

Nosso ponto de partida para a criação da composição visual do espetáculo foi o tipo de encenação escolhido pela diretora: voltada para o cômico, com personagens-tipo trazidos para a atualidade. De acordo com Angela Reis e Daniel

Marques (2004), a galeria de personagens trabalhadas pelos *comicci dell'Arte* apresenta várias semelhanças com a tipologia presente no teatro musicado carioca. Também nesse gênero teatral, o personagem apresenta uma leitura que é prévia à sua existência, não havendo possibilidade de encarnação no papel. De modo semelhante ao que acontecia no antigo gênero italiano, o teatro brasileiro de fins do século XIX e início do século XX se apresentava como uma estrutura de ações variáveis, permeadas por um grupo de personagens-tipo, que de certa maneira se repetiam, refaziam – o que possibilitava o reconhecimento pelos espectadores.

Angela Reis afirma que essa forma teatral era altamente codificada: “dramaturgia, interpretação e crítica baseavam-se em convenções pré-determinadas, como a adequação ao gosto do público” e acrescenta que “além de ser voltada para a cena, a dramaturgia baseava-se na especialização dos atores: cada companhia possuía um naipe de atores que, a partir de características físicas e psicológicas, especializavam-se em determinados papéis²²” (1999, p. 81-82). Como exposto anteriormente, na Introdução, a especialização em papéis-fixos se configurava como a estrutura basilar desta forma teatral, determinando desde a dramaturgia até a escolha dos personagens, sendo decisiva também na composição visual do espetáculo. Percebe-se, nesse contexto, a importância da aparência do ator em cena, e logo sua caracterização visual.

Nosso segundo passo foi a aproximação com as imagens de James Ensor. Os quadros do artista foram responsáveis pela demarcação das cores e por delinear o

²² Para um aprofundamento no tema, ver REIS, 1999.

tipo de rosto que buscaríamos. Além da pintura já exposta na apresentação, *Intrigue*, as seguintes imagens foram nossas principais referências:



Figura 2: The Masks and Death; Skeletons Fighting For a Corpse; Entry of Christ Into Brussels.

Fonte : Artinthepicture²³.



Figura 3: The Strange Masks; Heaven; Selfportrait with Masks.

Fonte: Artinthepicture.

Em seguida nos voltamos ao estudo da fisiognomonia, para orientar a criação das feições dos personagens. Em um panorama histórico ocidental, percebe-se que a disciplina despertou interesse de diferentes povos, ao longo de vários séculos: na antiguidade, os homens já consideravam o rosto como um indicador da expressão da alma; na renascença, a teoria foi reavivada graças aos pintores e teóricos

²³ An Introduction to Art History – Disponível em: <www.artinthepicture.com> Acesso em: 21 ago 2007.

da arte; no final do século XVIII atinge seu ápice, chegando a ser considerada uma ciência, e tornando-se extremamente popular na Europa²⁴.

Os estudiosos da disciplina buscavam desenvolver métodos de análise do rosto humano, ora comparando-o com as feições dos animais, ora com as feições de homens considerados sábios. Guiados por uma visão impositiva, tinham por objetivo codificar o rosto humano de modo a expor, de forma inequívoca, o caráter e a personalidade de uma pessoa. É fácil perceber a impossibilidade de atingir tais metas, porém deve-se ponderar a inserção histórica da teoria.

De certo, este tipo de inferência de caráter dá margem a avaliações precipitadas, não abrangendo a complexidade de que é feito um indivíduo e aferindo rótulos que podem reduzi-lo a um estereótipo. Entretanto, o que chama atenção nesta questão é o fato de que, de certa forma, essa necessidade de se conhecer o caráter do outro à primeira vista se faz presente desde a antiguidade. Nesse sentido, acredito que existam vestígios deste tipo de pensamento em nossa forma de enxergar o outro ainda hoje, principalmente ao se tratar de personagens.

O interesse da presente pesquisa reside na perduração de tais estudos ao longo dos séculos, considerando que, para a construção de um personagem-tipo, o fato de fazermos juízo de valor ou caráter ao analisarmos uma face se sobrepõe à validade ou não de tal juízo. Em outras palavras, o importante não é que o juízo feito à primeira vista ao se observar uma face corresponda à

²⁴ Este panorama histórico será tratado de forma detalhada no capítulo seguinte.

personalidade real da pessoa (ou da personagem) analisada; e sim, que a face é analisada, de forma quase automática.

Por mais que seja inviável avaliar o caráter de uma pessoa, digamos, um desconhecido, a partir de seu semblante, ao observarmos um personagem a interpretação de suas feições acontece, ainda que de maneira inconsciente. A teoria oferece imensa possibilidade de avaliação do indivíduo de forma restritiva, simplista e equivocada, sem dar conta das diversas camadas que constituem sua personalidade. De acordo com o dito popular, “quem vê cara, não vê coração”. Porém, em relação ao personagem-tipo, tal pluralidade não se aplica: ele pode ser construído em torno de uma única idéia ou qualidade (CÂNDIDO, 2007). Dessa forma, pode (e deve) haver uma qualidade que dê conta de sua personalidade – que em suma, será responsável por gerar o pronto reconhecimento do público.

Alguns traços faciais parecem atribuir significados às expressões de maneira imediata. Um exemplo do que quero dizer pode ser ilustrado tomando-se por referência as personagens Branca de Neve e Rainha Má, do desenho animado Branca de Neve e os Sete Anões, dos estúdios Walt Disney:

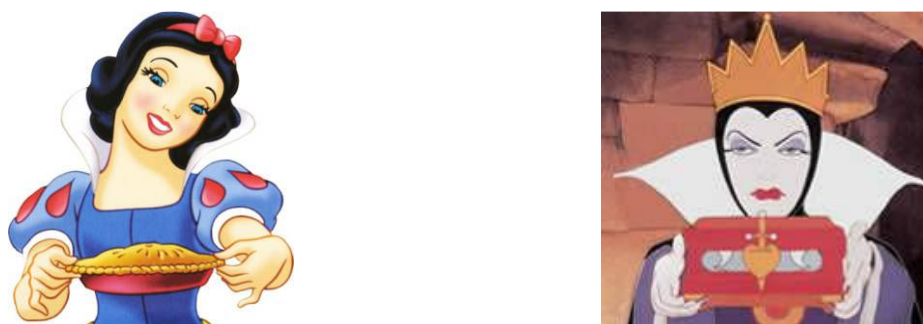


Figura 4: Branca de Neve (à esquerda) e Rainha Má (à direita).
Fonte: Walt Disney²⁵.

²⁵ Walt Disney. Disponível em <<http://www.disney.com.br/VideoDVD/brancadeneve>> Acesso em: 10 mai 2008.

De maneira rápida, nota-se o registro da mocinha e da vilã. Tais indícios são identificados principalmente pelo posicionamento das sobrancelhas e da boca, além das cores escolhidas para cada uma. Mesmo que não se conheçam as personagens ou a história que as originou, é fácil distinguir qual delas é a boa e qual é a má. Embora essa interpretação seja extremamente simplificada, ela representa o embrião do trabalho desenvolvido com *O Mambembe*.

Baseados nas idéias dos estudiosos que se dedicaram a analisar semblantes e associá-los com prováveis temperamentos, nosso caminho foi de certa forma inverso ao dos fisiognomistas: enquanto estes buscavam desvendar a personalidade a partir dos traços faciais existentes em um rosto, nós buscamos criar um rosto fictício com feições que pudessem sugerir a personalidade que desejávamos explicitar.

Embora não seja mais considerada uma ciência, há um enorme legado deixado por cientistas, escritores e artistas, que ao longo dos séculos se dedicaram a analisar e descrever a face humana e sua relação com a personalidade individual. Nossa intenção foi usar seus modos de operar como inspiração e empregar seus princípios de forma cômica, caricata, para a composição destes rostos.

A escolha da teoria para calcar a criação dos rostos foi feita levando-se em conta a opção feita pela diretora em manter a composição de personagens-tipo, característica fundamental do teatro de Arthur Azevedo na virada do século XIX para o XX. Embora essa opção não signifique uma reconstrução histórica do gênero teatral do passado, a criação da maquiagem fez referência a esse antigo teatro. Sendo

a estrutura do teatro musicado carioca altamente codificada, optou-se por um aporte teórico que considera o rosto também passível de codificação. É necessário frisar que se outro fosse o formato da encenação, outro seria o aporte teórico. O trabalho relatado nesta dissertação não deve ser tomado como norma para a realização da caracterização visual de qualquer tipo de espetáculo; deve ser apreendido como a experiência que foi com todas as probabilidades de dar certo ou errado.

3 A FISIOGNOMONIA: PANORAMA HISTÓRICO

Fisiognomonía, a sabedoria e o conhecimento do exterior em relação ao interior, da superfície visível em relação ao conteúdo invisível, do que é *visível* e perceptivelmente *animado*, e do que é *invisível* e imperceptivelmente *anima*, do efeito visível que tem a força invisível.

Johann Caspar Lavater, 1844

Classificada por diversos autores como uma pseudociência, a *fisiognomonía* é uma teoria baseada na idéia de que a avaliação da aparência externa de uma pessoa, principalmente seu rosto, pode revelar traços de seu caráter ou personalidade. Sua origem no Ocidente parece remeter à Grécia antiga: o primeiro tratado de que se tem notícia, *Physiognomica*, é freqüentemente atribuído a Aristóteles. Neste tratado, o autor relaciona a aparência física dos animais às pessoas, e indica que aqueles que têm em seus semblantes traços similares aos de alguns animais podem apresentar suas características peculiares (BRANDT, 1980; TERRY, 1989 *apud* WANG & PATRICK, 2006, p. 01).

Baseado em analogias, o tratado divide o corpo em áreas significantes ou insignificantes fisiognomonicamente, separa os humanos por sexo e raça, e estabelece um método de classificação por tipos. Esta estrutura rudimentar mais tarde foi ampliada e aperfeiçoada, ao passo que novos povos e espécies eram descobertos (SHORTLAND, 1985, p. 284).

Aristóteles sugeriu em seu tratado que o corpo e a alma reagem um ao outro. O filósofo acreditava que quando uma característica da alma muda, a forma

do corpo reage; do mesmo modo, quando a forma do corpo é alterada, também a característica da alma é modificada. (KWAKKELSTEIN, 1994 *apud* WALGATE, 2003, p. 03) A concepção aristotélica de correlacionar traços faciais à personalidade foi reavivada pelos interesses humanísticos da Renascença. Os praticantes da então ciência fisiognomônica²⁶ acreditavam que a face espelhava clara e verdadeiramente a alma das pessoas (WALGATE, 2003, p. 01).

De acordo com Michael Kwakkelstein (1994 *apud* WALGATE, 2003, p. 04), durante o século XVI a fisiognomonia despertou o interesse de teóricos da arte italianos, que a incorporaram em seus tratados de escultura e pintura, unindo a teoria da arte com práticas fisiognomônicas. Dentre os autores da época que se dedicaram ao assunto, os principais foram Gian Paolo Lomazzo (1598), Charles Le Brun (1668) e Govian Battista Della Porta (1586).

Nascido em Milão, Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) foi pintor e também autor de livros sobre teoria da arte. Um de seus livros sobre fisiognomonia foi traduzido para o inglês em 1598 como *A Tracte Containing the Arts of Curious Painting* (Um Tratado Contendo as Artes da Pintura Curiosa), no qual o autor intentava traduzir o conhecimento “científico” da fisiognomonia em uma doutrina artística. Lomazzo incluía descrições completas das partes físicas do corpo e do rosto e identificava seus “movimentos” ou emoções correlativas (BARASH, 1991 *apud* WALGATE, 2003, p. 05).

²⁶ Na época, a fisiognomonia era aceita como ciência, assim como a astrologia.

O autor também acolhia a concepção medieval de que as paixões da mente provêm da predominância no corpo dos quatro “Elementos”- terra, ar, fogo e água - os quais são associados com humores: melancólico, sanguíneo, colérico e fleumático, respectivamente. Outro fator levado em conta ao retratarem-se as qualidades fisiognomônicas de um modelo, de acordo com Lomazzo, era o efeito causado na mente e no corpo dos homens pelo movimento dos sete planetas então considerados: Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio e Lua (WALGATE, 2003, p. 06).

Nascido em Paris, influente artista da corte de Luís XIV, Charles Le Brun (1619-1690) foi o criador do interior do Palácio de Versailles, ocupando o ambicionado cargo de Primeiro Pintor do Rei. Sua autoridade artística era reconhecida muito além dos limites do Palácio, e sua influência era de tal maneira propagada que alguns autores se referem a ele como “o ditador das artes na França” (SHORTLAND, 1985). Um de seus interesses principais era a representação das paixões humanas nas artes. Desenvolveu a patognomonía – estudo sobre como os movimentos expressivos das feições podem revelar as paixões – teoria que se distingue da fisiognomonía, disciplina mais propriamente relacionada com o julgamento do caráter humano a partir das próprias feições. Ambas as disciplinas pertencem ao repertório da expressão pictórica, que pode ser definida como o conjunto de técnicas que capacitam o artista a comunicar sentimentos ao espectador (COLANTUONO, 1996).

De acordo com Hartley (2001, p. 21), “expressão era, para os artistas dos séculos dezessete e dezoito, um estudo das paixões representadas através do gestual,

das feições e dos movimentos da face e do corpo”. Le Brun buscou um entendimento da expressão como a chave para o discernimento das ações da alma:

Primeiro, a paixão é um movimento da parte sensitiva da alma, que intencionalmente persegue aquilo que julga ser para seu próprio bem, ou evita o que considera ser prejudicial. Ordinariamente, tudo que causa uma paixão na alma produz alguma ação no corpo (LE BRUN, 1668 *apud* HARTLEY, 2001, p. 21).

Em seus estudos, Le Brun empregou amplamente os escritos fisiológicos e filosóficos de René Descartes, que desenvolveu a teoria da relação entre corpo e mente, afirmando a legibilidade das paixões da alma através do corpo, como expressão da mente. Essa idéia da conexão entre mente (ou alma) e corpo era o preceito fundamental do pensamento cartesiano, e Le Brun usou isso como base racional para sua teoria da expressão (WALGATE, 2003, p.13).

O fenômeno da mente (alma) era, para Descartes, independente do fenômeno do mundo físico e tinha, em vez disso, uma posição completamente autônoma. O filósofo afirmou, em seu *Discurso sobre o Método* (1637), que “o corpo humano (incluindo cérebro e sistema nervoso) é categorizado com substância física, e a mente (incluindo pensamentos, desejos e vontades) é categorizada como substância não-física” (DESCARTES, *apud* HARTLEY, 2001, p. 21). A relação exposta da mente (entidade não-física) como sendo capaz de exercer suas funções sobre o corpo (entidade física) se dá através do cérebro, mais especificamente pela glândula pineal, o que foi esclarecido em sua obra posterior, *The passions of the soul* (1649):

o que é uma paixão na alma é usualmente uma ação no corpo...[e] tudo o que experienciamos em nós e vemos que pode também existir em corpos completamente inanimados deve ser atribuído apenas ao nosso corpo. Por outro lado, tudo que em nós não pode ser concebido

de modo algum como pertencente a um corpo deve ser atribuído a nossa alma (DESCARTES *apud* HARTLEY, 2001, p. 21).

Descartes explicou mais detalhadamente como se daria o movimento da ação no corpo, como reflexo da alma:

uma ação é nada mais que o movimento de alguma parte (...) e esse movimento pode ser causado apenas por uma alteração nos músculos, que são movidos apenas pela intervenção dos nervos, os quais ligam as partes do corpo e passam através delas. Os nervos trabalham apenas pelos espíritos que estão contidos nas cavidades do cérebro, e o cérebro recebe os espíritos somente do sangue, o qual passa continuamente através do coração, que o aquece e rarefaz de tal modo que [o sangue] produz um leve ar ou espírito, que sobe para o cérebro e preenche suas cavidades “(DESCARTES, *apud* HARTLEY, 2001, p. 24).

A teoria da expressão de Le Brun reafirmou essas idéias cartesianas: a expressão, principalmente da face, fornece uma série de padrões para o entendimento de como a mente (alma) estava ativa no mundo físico, não por ser a face uma entidade física, mas por estar perto do cérebro, o que se acreditava ser o mais exato indicador da mente; nesse sentido, o artista acreditava que as sobrancelhas, no contexto da face, eram os principais pontos de análise das feições, e argumentava que quando a alma experimenta a atração por algo exterior a ela, estimula o cérebro, e as sobrancelhas começam a se elevar; opostamente, elas se inclinam para baixo quando a alma sente repulsa por algo, enquanto ela perde o contato com o cérebro (ou talvez, a glândula pineal) (SHORTLAND, 1985, p. 288).

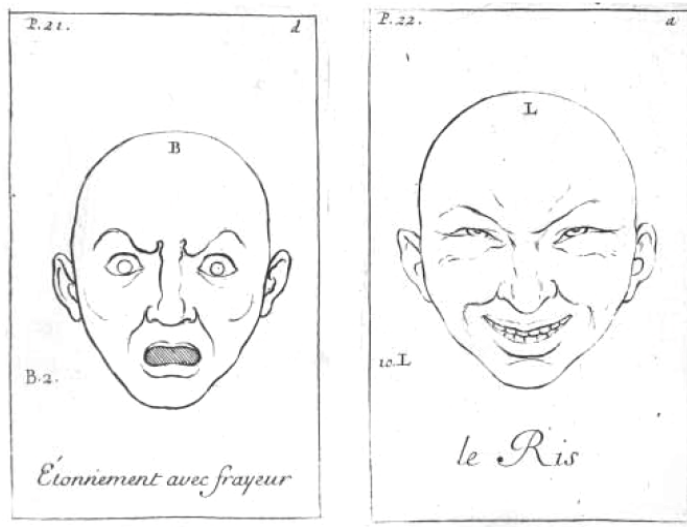


Figura 5: Charles Le Brun, dois contornos de faces mostrando pavor e medo (esquerda) e risos (direita).

Fonte: Hartley, 2001, plate 1.

Le Brun amplificou o modelo cartesiano, dividindo as paixões em simples e mistas, e trabalhou com as características das paixões que manifestavam movimentos correspondentes nas sobrancelhas:

o movimento da sobrancelha muda sua forma, logo, para expressar uma paixão simples, o movimento é simples, e, se é misto, o movimento também é misto; se a paixão é gentil, assim é o movimento, e se é violenta, o movimento também o é. (...) então, enquanto as paixões simples - amor, ódio, desejo, alegria e tristeza - eram manifestadas por um movimento “que se elevava em direção ao cérebro”, as paixões mistas - medo, coragem, esperança, desespero, fúria e pavor - se manifestavam por um movimento “que declinava em direção ao coração” (LE BRUN, 1668 *apud* HARTLEY, 2001, p. 24).

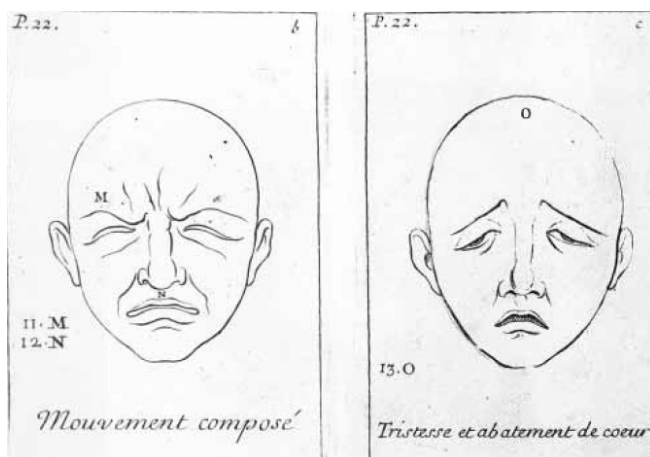


Figura 6: Charles Le Brun. Movimento composto (esquerda) e tristeza e abatimento (direita).

Fonte: Hartley, 2001, plate 3.

A forma física do corpo podia ser vista, de acordo com Le Brun, como o suporte para uma concepção de mente não-física. Cada indivíduo teria em seu rosto uma feição ou um sinal dominante que revelaria seu caráter, baseado, *a priori*, no fato da existência da alma. Essa feição, a inclinação dos olhos, trabalharia em conjunto com os movimentos das sobrancelhas para indicar o tipo de caráter submetido à análise: por exemplo, olhos com inclinação ascendente sugeririam uma personalidade do tipo “espiritual”; olhos horizontais, uma personalidade “normal”; e olhos com inclinação descendente sugeririam uma personalidade “ignóbil” (HARTLEY, 2001, p. 24).

Para o pintor, todos os aspectos da criação artística podiam ser reduzidos a regras e normas. Sua meta era instruir os artistas que trabalhavam com expressão, apresentando um relato sistemático das emoções baseado em princípios fisiológicos, demonstrando como e por que a expressão da mente no corpo funcionava (HARTLEY, 2001, p. 24-25).

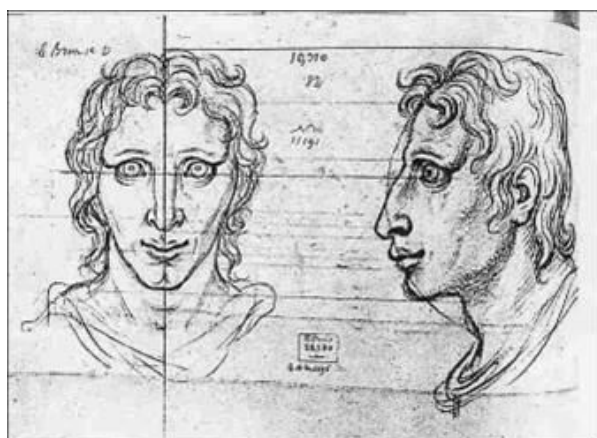


Figura 7: Charles Le Brun. Homem-cavalo.

Fonte: Walgate, 2003.

As teorias fisiognomônicas de Le Brun eram baseadas em três áreas de estudo: as cabeças de filósofos e soberanos da Antiguidade; a comparação entre a cabeça dos homens e a dos animais; e o estudo particular dos olhos dos homens e dos animais. O artista sugeria que certas semelhanças

faciais, tais como entre um javali e um homem, produziriam um homem-javali, cuja

personalidade seria tão rude e brutal quanto se imagina que um javali seja. Da mesma forma, um homem-cavalo seria forte e inteligente, e um homem-lobo seria temerosamente cruel. Seus desenhos eram derivados de um popular livro de Giovan Battista Della Porta, *Della Fisionomia de' ll Huomo*, publicado originalmente em latim e subseqüentemente traduzido para o francês e para o italiano (WALGATE, 2003, p. 13,14).

Giovan Battista Della Porta (1535-1615), também conhecido como Giambattista, foi cientista e dramaturgo. Era famoso na Renascença por seu trabalho com fisiognomonia, o qual visava a vincular precisamente a relação física e emocional entre as espécies humana e animal. Seu estudo era referente às cabeças de homens e animais, quase sempre ignorando os corpos. Della Porta procurava atribuir a personalidade dos homens à possível semelhança com traços animais, baseando-se em teorias pseudo-aristotélicas e em histórias folclóricas tradicionais (MONTAGU, 1994 *apud* WALGATE, 2003, p. 13).

Sua principal obra, *De Humana Physiognomonia* (1586), estava entre os mais renomados esforços de estabelecer relações fisiognomônicas entre homens e bestas, ao reduzir cada espécie animal a um tipo corpóreo fixo, correspondente às suas paixões governantes. A partir daí, buscava expressões similares nos homens. Em todo o texto de Della Porta, são comparados tipos gerais, e nenhuma diferenciação característica é firmada entre espécies (SHORTLAND, 1986, p. 286,287).

Durante o Renascimento, a fisiognomonia era considerada uma “leitura codificada da disposição e característica humanas através da forma corporal,

compleição, cabelos, movimento, postura, expressão facial e voz” (KWAKKELSTEIN, 1994 *apud* WALGATE, 2003, p. 03). Era largamente utilizada por pintores e escultores, que acreditavam que um observador bem treinado seria capaz de ler em um rosto as impressões deixadas pelas atividades da alma. A fisiognomonia era uma prática comum, e mesmo que os artistas não tivessem realmente lido os autores que tratavam do assunto, havia um contexto cultural criado que indicava possíveis caminhos de análise e interpretação das obras.

Pintar auto-retratos era usual entre os artistas renascentistas. David Summers (1994) sugere que a “relação genética entre artistas e retratos era inteiramente reconhecida na Renascença; isto se refere ao sentido do lugar-comum renascentista ‘todo pintor pinta a si próprio’... então o trabalho em si se torna ‘fisiognomônico’, ao mesmo tempo em que a fisiognomonia se torna parte da ciência da pintura” (*apud* WALGATE, 2003, p. 16).

A teoria renascentista motivava os artistas a retratar expressões faciais, de modo que o espectador pudesse experienciar inspirações emocionais através da caracterização fisiognomônica. Adicionado a isto, manuais do período sugeriam que os artistas examinassem a composição emocional de modelos com idade, sexo, classe e personalidade diferentes (KWAKKELSTEIN, 1994 *apud* WALGATE, 2003, p. 01). Leonardo Da Vinci era um observador cuidadoso das qualidades fisiognomônicas de seus modelos, como o próprio artista escreveu:

é verdade que a face mostra algumas indicações da natureza do homem, seus vícios e compleições; as marcas no rosto que separam as bochechas dos lábios, as narinas do nariz, e as órbitas dos olhos mostram claramente quais destes são homens alegres,

freqüentemente risonhos; e aqueles que mostram poucos destes traços são homens comprometidos com pensamentos; e aqueles cuja superfície de tais traços são muito salientes e têm cavidades bestiais são homens furiosos, de pouca razão; e aqueles que têm linhas claramente marcadas entre as sobrancelhas são irascíveis; e aqueles que têm linhas horizontais fortemente marcadas na testa são homens cheios de segredos ou lamentações públicas (KWAKKELSTEIN, 1994 *apud* WALGATE, 2003, p. 11).

Assim como Da Vinci, vários artistas utilizavam a prática da fisiognomonia como uma ferramenta referencial e artística, a fim de conferir expressão, personalidade e profundidade emocional a seus trabalhos. Artistas como Bernini, por exemplo, esforçavam-se para interpretar a personalidade e o temperamento de seus modelos e compreender a fundo suas almas, a fim de representá-las na arte. Tal esforço em traduzir objetivamente a realidade subjetiva parecia ser efetuado através da leitura de sinais físicos evidentes na face, ao se tornar íntimo do modelo a partir de conversas, e pela recordação e relato do modelo ao artista de certos estados de espírito (WALGATE, 2003, p. 02).

O interesse amplo pela fisiognomonia atingiu seu ápice no final do século XVIII, quando o físico e pastor suíço Johann Caspar Lavater (1741-1801) produziu um sistema formal de classificação e um conjunto de regras especificando a relação entre o rosto e a mente (MASON, CLOUTIER, MACRAE, 2006, p. 03). A fisiognomonia tradicional recebeu novos impulsos e foi substancialmente revitalizada pelas teorias fisiognomônicas de Lavater, que procurou desassociar a doutrina de ofícios proféticos - como a quiromancia - elevando-a à posição de ciência empírica positivista (GRAY, 2004, p. XXIX-XXX). O pastor apresentou a fisiognomonia como uma ciência da mente que interpretava as ações humanas como formas de

comportamento moral; sua prática fisiognomônica era baseada primeiramente em noções teológicas, mas também em idéias fisiológicas sobre o homem e a natureza (HARTLEY, 2001, p. 18).

Sua principal obra, *Physiognomische Fragment, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Mensheliebe* (Fragmentos Fisiognomônicos para a Elevação do Entendimento e do Amor da Humanidade, 1775-1778), foi publicada em quatro volumes e traduzida para o inglês logo após sua publicação original (como *Essays on Physiognomy: Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind*). O impacto da reivindicação de Lavater foi imediato e considerável: apareceu não apenas como um remanifesto da verdade e da viabilidade da fisiognomonia, mas também como uma tentativa genuinamente nova de estender a doutrina e fundá-la em bases sistemáticas (SHORTLAND, 1986, p.285).

A base do trabalho de Lavater são análises feitas a partir de imagens - em sua grande maioria, desenhos, pinturas (retratos) e silhuetas de cabeças.

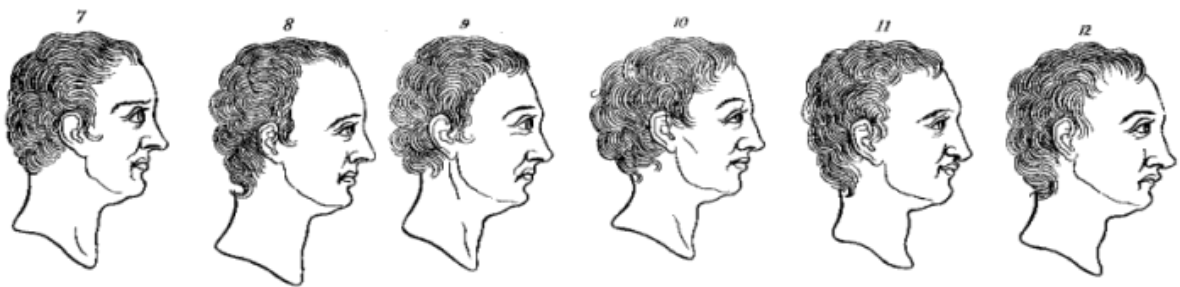


Figura 8: Desenhos de cabeças para análise.
Fonte: Lavater, 1844, plate VI

Em alguns casos, o autor desenhava à mão livre, como forma de ilustrar e



Figura 9: Retrato de Lord Anson.

Fonte: Lavater, 1844, p. 59.

exemplificar seu ponto de vista e seus conceitos. Em outros, principalmente quando se tratava de indivíduos ilustres ou influentes, Lavater procedia à apreciação a partir de retratos feitos por pintores profissionais, prática muito comum no século XVIII, e considerada pelo pastor mais viável do que examinar os indivíduos ao natural: “cada retrato perfeito é uma pintura importante, já que

mostra a mente humana com as peculiaridades do caráter pessoal. (...) aqui nós os vemos [os seres] melhor, freqüentemente, que no real; já que no real nada é fixo, tudo é veloz, tudo transita.” (LAVATER, 1844, p. 171).

Para o pastor, o retrato seria a preservação da imagem de um indivíduo, a captura de algo que não poderia ser transmitido por palavras. Por essa razão, considerava que a categoria do pintor de retratos deveria ser posicionada ao lado do pintor histórico, e que este deveria ter conhecimentos que iriam além da arte da pintura:

o retratista, ainda que um excelente copiadador (uma coisa muito menos geral do que é imaginado pelos especialistas) pintará retratos imperfeitamente, se não tiver o mais correto conhecimento da forma, proporção, conexão e dependência das grandes e pequenas partes do corpo humano, assim como a notada influência que estas têm na superfície; se ele não tiver investigado, mais exatamente, cada membro e feição individual (LAVATER, 1844, p. 173).

Porém, o autor esbarrava na falta de preparo dos pintores de retrato, que não estavam acostumados a capturar todas as nuances fisiognômicas possíveis:

e até que as instituições sejam formadas para o aperfeiçoamento do retratismo, talvez até que uma academia ou sociedade fisiognômica produza retratistas de fisiognomonia, nós estaremos, na melhor das hipóteses, no máximo rastejando nas regiões da fisiognomonia - onde deveríamos, de outro modo, voar alto (LAVATER, 1844, p. 175).

Como se vê, Lavater enxergava a fisiognomonia como uma ciência em expansão, que se alastraria e perduraria ao longo dos séculos. Seu trabalho era apenas o início de um projeto que deveria ser levado à frente por indivíduos capacitados. Em relação ao problema do retratismo,

Lavater apresentava a alternativa das silhuetas, estruturas formadas pelo contorno das cabeças, preenchidas com tinta negra, que funcionavam como uma sombra, e eram também muito comuns em

sua época - “eu tenho coletado mais conhecimento fisiognômico só de

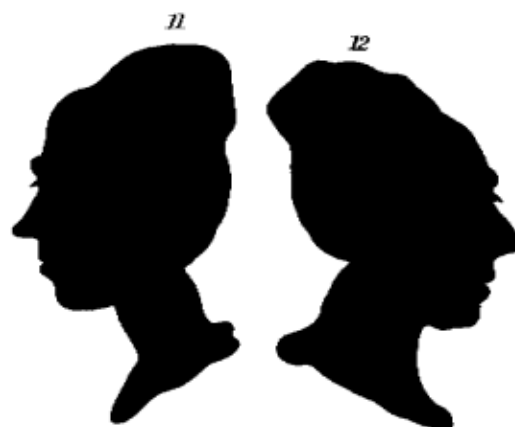


Figura 10: Silhuetas.

Fonte: LAVATER (1844, p. 60).

sombras do que de todas as outras formas de retrato; tenho aperfeiçoado a sensação fisiognômica mais por olhá-las, do que por contemplar o natural mutável”(LAVATER, 1844, p. 188). E justificava sua escolha:

sombras são o mais fraco, o mais insípido, mas, ao mesmo tempo - quando a luz está a uma distância propícia, e pousa adequadamente no semblante a ser tirado o perfil de forma correta - a mais verdadeira representação que pode ser dada de um homem (...), porque é a expressão imediata do natural, tanto que nem o mais habilidoso

pintor é capaz de desenhá-la, à mão, de forma natural. (...) Sombras coletam a atenção dispersa, a confinam em um contorno, e deste modo retribuem a observação mais simples, fácil, e precisa. A observação, conseqüentemente, a comparação. (...) A fisiognomonia não tem maior, mais incontrovertível certeza da verdade de seu objeto do que a concedida pela sombra (LAVATER, 1844, p. 187).

Conjugado à ação de capturar a sombra está o ato de analisá-la, o que deveria ser feito de forma sistemática e precisa, a partir de regras e normas que o autor elencava. Lavater parece ser o primeiro fisiognomonista a estudar profundamente não só o rosto e o semblante, como também o crânio. Ele entendia que havia uma fisiognomonia concernente às partes firmes do rosto, independente dos músculos; e considerava possível analisar a fisionomia mesmo de semblantes em repouso, sem movimento, sem o olhar – como de uma máscara mortuária, por exemplo.

(...) independente do movimento dos músculos, do fogo dos olhos, da aparência, do gestual e da atitude; independente do discurso e da ação; há uma fisiognomonia nas partes firmes, no formidável contorno; uma fisiognomonia das aptidões, que pode ser lida, mesmo durante o sono, ou na morte; uma fisiognomonia que pode ler tudo, no mesmo semblante, mesmo que a mente tenha perdido seus poderes, ou sua saúde, assim como se estivesse ainda em seu estado natural (LAVATER, 1844, p. 278).

Assim como os estudiosos que o precederam, Lavater fez um estudo comparativo entre homens e animais, utilizando sobretudo os desenhos de Le Brun e Porta. O autor enumerou as principais razões para o estudo de animais: “a. Para confirmar a verdade geral da fisiognomonia; b. Para elucidar certas leis, a respeito de como a Sabedoria eterna formou os seres vivos; c. E, mais ainda, mostrar a excelência, a sublimidade da natureza humana” (LAVATER, 1844, p. 204). Como já dito anteriormente, a teologia era o carro condutor das pesquisas de Lavater, e era a partir dela que o pastor justificava a supremacia do homem em relação aos animais:

(...) se um homem realmente se parece com um macaco, nós podemos então, sem medo, atribuir ao homem muito da personalidade do macaco; uma grande carência de habilidades, sentimentos, e mente. Mas estejamos atentos para não acreditar tanto numa aproximação pelo caráter, pela semelhança aqui produzida, que certamente não é encontrada ao natural. A natureza do homem sempre vai possuir inalcançáveis vantagens sobre a dos brutos. (...) Nós devemos sempre exultar a recordação de nossa espécie, quando contemplamos as inatingíveis vantagens as quais o Autor da nossa natureza tem concedido à humanidade (LAVATER, 1844, p. 208-209).



Figura 11: Della Porta, comparação entre homem e macaco e homem e boi.

Fonte: LAVATER (1844, plate XXIX)



Figura 12: Charles Le Brun, Homem-boi.

Fonte : LAVATER (1844, plate XXX).

Segundo Graham (1961, p. 563), há três grandes corolários inter-relacionados no conceito básico de fisionomia de Lavater:

o primeiro é o argumento de que todas as coisas criadas são individualmente únicas, distintas de todas as outras coisas: “cada homem é um ser individual, que tem tanto uma pequena habilidade para se tornar outro ser quanto para se tornar um anjo” (LAVATER, 18º Ed, traduzida por Thomas Holcroft). No segundo ele sustenta que “toda parte tem a natureza e a personalidade do todo... Cada traço

contém toda a personalidade do homem, assim, no menor trabalho de Deus está contida a personalidade Divina”. (LAVATER, 18º Ed, traduzida por Thomas Holcroft). O terceiro corolário é a unidade de cada ser individual: “o dedo de um corpo não é adaptável à mão de outro corpo. Cada parte de um corpo organizado é uma imagem do todo, tem a personalidade do todo” (BAUDELAIRE, 1955).

Em seus escritos, transparecem idéias dogmáticas, que são a base (juntamente com a fisiologia) de sua concepção fisiognomônica. Até então, semblantes belos eram relacionados a características boas – principalmente na pintura e na escultura. Lavater subverte essa regra de maneira doutrinária – praticamente todo traço de beleza encontrado em uma expressão era condenado, sobretudo se estivesse associado à sensualidade. Seus preceitos são fundamentalmente morais. Frequentemente, seus ensinamentos apresentam ecos de um sermão sobre a bondade de Deus e sobre essa bondade refletida na constituição e nas ações das coisas criadas, das quais o homem é o exemplo mais elevado. Lavater fundiu ciência e religião, como forma de tornar acessíveis à humanidade seus conhecimentos e os princípios de sua prática fisiognomônica:

não haveria como ele ensinar à humanidade a totalidade do alfabeto divino necessário para traduzir a linguagem da natureza, mas ele poderia tornar algumas destas características transparentes ao observador erudito, já que a questão central da fisiognomonia era revelar coisas da natureza, o que fugia da compreensão imediata dos sentidos. Seu propósito era, de fato, revelar o exterior ou superfície do homem, em movimento ou parado, quer visto no original ou por retratos. Fisiognomonia é a ciência do conhecimento da correspondência entre o homem externo e o interno, a superfície visível e o conteúdo invisível (HARTLEY, 2001, p. 33).

Lavater acreditava que a descrição da natureza humana só estaria completa com esclarecimentos a respeito das propriedades ou essências da mente e da personalidade. Seu estudo gerava padrões para o entendimento da unidade e da

organização do mundo físico baseado nas atividades da mente. A essência humana poderia ser conhecida assim que seus atos, gestos e expressões pudessem ser observados, porque o estado da mente (e alma) de um indivíduo poderia ser deduzido dessas observações. De fato, de acordo com a teologia à qual ele era circunscrito, a expressão era um indicador da mente, que era o coração espiritual do homem, e assim, o determinante da personalidade de um indivíduo (HARTLEY, 2001, p. 32).

Segundo Hartley (2001), no coração do sistema fisiognomônico de Lavater estava uma descrição das espécies naturais ou tipos de existência que eram inerentes ao mundo orgânico: a primeira era a vida animal, localizada no ventre e incluindo os órgãos de reprodução; a segunda era a vida moral, focada no peito e no coração, e a terceira era a vida intelectual, alocada na cabeça, tendo os olhos como foco central. O autor reivindicava ser o rosto o exemplar destas três classes de vida, já que o semblante cristaliza a natureza da personalidade de um indivíduo. Assim, a boca e o queixo se relacionavam com a vida animal; o nariz e as bochechas representavam a vida moral; e a testa e os olhos compendiam a vida intelectual. A idéia era que essas classificações representassem uma hierarquia de descrição, por meio da qual a animalidade era ligada sobretudo às funções e estruturas do corpo humano como um todo, e proporcionava a mais baixa categoria de descrição; a moralidade era achada nos movimentos do coração e equivalia à metade da categoria de descrição; e o intelecto correspondia à cabeça e era a mais alta categoria de descrição.

Shortland afirma que a inovação lavrada por Lavater pode ser mais bem percebida se considerarmos seu projeto como “o estabelecimento de uma ciência da percepção fisiognomônica. Estes três termos são inicialmente definidos no texto

escrito dos *Essays* de modo a classificar seu discurso de maneira distinta dos fisiognomonistas anteriores”(1985, p. 285). O objetivo de Lavater era tornar a fisiognomonia uma ciência precisa, e para isso ele contrastava as concepções de fisiognomonia, ciência e percepção com patognomonia, filosofia e sensação, respectivamente. Shortland esclarece:

fisiognomonia trata da personalidade do homem e feições estáveis, preferivelmente do que suas paixões e expressões, estas últimas sendo do território da patognomonia. A fisiognomonia científica tem o objetivo de organizar, especificar e definir aquelas feições estáveis enquanto a fisiognomonia filosófica é o que nós hoje chamamos fisiologia da expressão – o domínio investigado por Descartes, Le Brun, James Parsons, Cureau de La Chambre e John Bulwer antes de Lavater e, após ele, por Charles Bell e Darwin. E por último, tendo definido seu objeto perceptivo como aquelas partes estáveis do corpo observáveis do exterior, Lavater distinguiu a sensação fisiognomônica, que é um atributo universal de todas as criaturas, (...) da percepção fisiognomônica que um homem pode desenvolver sozinho e que permite a ele *pensar* melhor do que sentir fisiognomonicamente (1985, p. 285, grifo do autor).

Uma importante posição de Lavater era a sua insistência em expandir vastamente o vocabulário da descrição verbal e visual, distendendo e contraindo a linguagem para que se ajustasse às demandas da nova percepção. Seu objetivo era desenvolver “um registro, o mais perfeito que possa ser obtido, de todas as feições características [como] um auxílio muito necessário para o estudante, que ele pode compilar dos escritos daqueles que têm conhecido melhor o homem, e de sua própria observação” (LAVATER, 1870 *apud* SHORTLAND, 1985, p. 293).

O pastor tencionava criar um manual de leitura da verdadeira personalidade dos indivíduos, com o qual os estudantes pudessem se instruir, e a

partir da sensação crua, aumentar seu poder ótico²⁷ com a prática constante. Para isso, era necessário o desenvolvimento da visão, que gerava uma percepção mais aguçada, e que propiciava a análise. Shortland avalia que “o cientista fisiognomônico assume que o corpo fala, e até reconhece que antes de sua linguagem poder ser decifrada um número de obstáculos precisa ser ultrapassado” e acrescenta ainda que, segundo Lavater, “o corpo sempre tenderá a falar confusamente, reverter a um estado de aparente desordem, e essa anarquia precisa ser dissolvida não pela adoção de fáceis categorias estéticas gerais, mas pela penetração visual” (1985, p. 285-286); por isso, o fisiognomonista deveria aprender a “transformar seu olhar de maneira calma, porém determinada, da curiosidade indiscreta, à singeleza do olhar” (LAVATER, 1870 *apud* SHORTLAND, 1985, p. 294).

A recepção popular dos *Fragmentos Fisiognomônicos* manteve uma relação paradoxal e irônica com as próprias intenções de Lavater a respeito desses volumes. De acordo com Gray (2004, p. XXXII), já no prefácio do primeiro volume Lavater começava afirmando: “isto [este volume] não foi escrito para a ampla massa de pessoas comuns. Isto é dispendioso por natureza (...) e, de qualquer modo, diferentes pessoas podem trabalhar nele, comprá-lo juntas, e possuí-lo como um grupo.” Apesar de não ter sido escrito expressamente para um público amplo, a história da receptividade dos *Fragmentos* foi marcada acima de tudo por sua avolumada circulação. Para Gray, Lavater talvez tenha despertado o interesse da leitura

²⁷ No coração da nova fisiognomonía está um modo peculiar de cognição que um comentarista do *The Reflector* em 1810-11 apropriadamente chamou ‘poder ótico’. Aceitando-se que o corpo é legível, que é possível ‘ler a construção da mente na face’, este crítico escreveu: “em toda espécie de *leitura*, depende-se muito dos olhos do leitor; se eles são turvos, ou aptos ao deslumbramento, ou desatentos, ou cansados por muita atenção, o poder ótico inevitavelmente mostrará falsos resultados do que foi lido” (SHORTLAND, 1985, p. 294).

generalizada ao afirmar a distinção destes volumes e de seus leitores: “quem não gostaria de estar entre estes poucos distintos para os olhos dos quais este volume ricamente ilustrado foi composto?” (2004, p. XXXII). E explica a tática utilizada pelo autor para a distribuição de seus exemplares:

Lavater persuadiu muitos indivíduos à subscrição ao requisitar que eles mandassem um retrato ou silhueta, em troca da qual ele prometia analisar a fisionomia do colaborador em um exemplar futuro. Ao jogar com os desejos movidos pela vaidade dos indivíduos que poderiam alcançar um certo estrelato público ao serem destacados nos *Fragmentos*, Lavater achou um caminho perspicaz de assegurar o sucesso deste projeto grandiosamente concebido (2004, p. XXXIII).

De fato, a tática funcionou, e só na Alemanha, o *Physiognomische Fragment* teve nove publicações nas décadas de setenta e oitenta do século XIX (GRAHAM, 1961, p.562), alcançando ampla circulação por toda a Europa: “em torno de 1810, (...) nada menos que dezesseis edições alemãs, quinze francesas, e vinte inglesas apareceram, e até duas traduções russas, uma holandesa, e uma italiana foram publicadas” (GRAY, 2004, p. XXX).

Segundo Shortland, “já em 1786, o *English Review* previu que os fisiognomistas logo se tornariam uma peste nacional, (...) e intrometer-se-iam na sociedade política. E assim o fizeram. (...) era notado como o trabalho de Lavater estava em todo lugar causando uma sensação profunda”(1985, p. 295). E realmente estava mesmo em toda parte. O assunto estava em voga, veio à tona com as publicações em diversos países, e durante décadas fez parte do cotidiano das sociedades:

A “leitura” interpretativa das feições faciais adquire a posição de um jogo de salão, já que era costumeira nos círculos da sociedade civil emergente alemã, e a troca de revelação de personalidade das silhuetas como sinal de intimidade e amizade se tornou uma completa coqueluche (GRAY, 2004, p. XXX).

Na Inglaterra, Lavater e seus *Fragmentos Fisiognomônicos* tornaram-se assunto de espetáculos teatrais, e ocuparam várias páginas de enciclopédias, como *Encyclopaedia Britannica* e *A Dictionary of Arts and Science* (GRAHAM, 1961, p. 571). Tinha muitos admiradores mas também muitos antipatizantes, e sua popularidade era crescente:

Admiração, desprezo, ressentimento e medo eram destinados ao autor. A descoberta estava em toda parte, ou bajulando ou execrando; e em muitos lugares, onde o estudo da personalidade humana através da face se tornou uma *epidemia*, as pessoas iam *mascaradas pelas ruas* (GRAHAM, 1960 *apud* SHORTLAND, 1985, p. 295, grifos do autor).

Lavater criou sua prática através de imagens comentadas, com regras, exemplos e o que ele nomeou “exercícios fisiognomônicos”. O fisiognomonista acreditava que através da ciência, os homens poderiam instruir e aperfeiçoar os conhecimentos sobre si mesmos, seus semelhantes e sobre o seu criador, ao revelar o que se passava na mente e, em última instância, na alma dos indivíduos.

Nos séculos XX e XXI a fisiognomonia perde sua popularidade, mas continua a ser utilizada principalmente nos campos da psicologia e da computação. No âmbito da psicologia, é estudada nas teorias de percepção pessoal, em seu aspecto cognitivo, como fator determinante para formação de grupos, por exemplo. Algumas agências vocacionais empregam tais conhecimentos como uma das ferramentas de acessibilidade de candidatos a possíveis vagas em equipes de trabalho.

No contexto da computação, tem sido estudada em ambientes virtuais, como ferramenta necessária para criação de “agentes inteligentes”. Um “agente” é uma parte de um software capaz de realizar tarefas de um modo inteligente. Exemplos bastante simples e conhecidos são o clipe de papel do programa *Word*, e o cachorrinho que acompanha as pesquisas internas do programa *Windows*.

O legado da teoria estende-se também ao cinema:

Graças à fisionômica [*sic*], o cinema exalta a correspondência entre os sentimentos interiores do homem, mesmo os mais recônditos, e os traços do rosto: o que vai na alma está impresso, “marcado” no código facial que, dessa forma, torna-se a máscara do vídeo. O rosto como espelho da alma teve, no cinema mudo, seu divulgador de massa, conseguindo assim substituir a ausência da linguagem falada pelo exagero da linguagem mimética (CANEVACCI, 2001, p. 132).

Para a presente pesquisa, consideraremos como base os conceitos desenvolvidos por Lavater, uma vez que seu trabalho abrange e expande todos os outros tratados escritos anteriormente. Nos *Fragmentos Fisiognomônicos* encontramos a essência da pesquisa de Aristóteles, Porta e Le Brun de maneira ampliada e sistematizada, e seus princípios se conectam com o alicerce do trabalho de maquiagem desenvolvido em *O Mambembe*.

4 O PROCESSO

4.1 COMO SE MONTA UM MAMBEMBE

Em 2007.1, na montagem de *O Mambembe*, durante todo o tempo em os alunos do Módulo V ainda não tinham personagens definidos, a turma experimentou na aula de interpretação o contato com personagens-tipo variados. Descendentes de manifestações espetaculares ligadas à tradição popular, esses personagens vinculam-se a lastro histórico de longa duração (REIS; MARQUES, 2004, p. 182):

A origem dessa galeria de tipos teatrais cômicos [presentes no teatro musicado brasileiro] pode ser localizada na Comédia Nova grega, cujos personagens seriam transformados posteriormente em Roma pela farsa atelana. Mais tarde, Molière, na França do século XVII, e Goldoni, na Itália setecentista, irão trabalhar seus textos teatrais a partir da reelaboração das máscaras italianas da *Commedia Dell'Arte*, elas mesmas herdeiras desta longa linhagem tipológica (REIS; MARQUES, 2004, p. 182).

Patrice Pavis assevera que se o tipo “não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados” (1999, p. 410). De acordo com Angela Reis e Daniel Marques (2004), apesar de não poder ser encarado como “individualidade”, com interioridade ou problematização psicológica,

é importante destacar que a composição do personagem-tipo é elaborada a partir de uma síntese na qual são *articuladas* questões e características essenciais encontradas no gênero humano. Essa operação executada pelo tipo – a síntese – determina um personagem que traz em seu “interior” a elaboração dessas questões humanas, mas que só se revela por meio dessa mesma síntese e não pelo acúmulo externo e detalhista de características. Essa distinção das operações de elaboração – uma interna, a síntese; e outra externa, a

soma – é o que diferencia o personagem-tipo do estereótipo (REIS; MARQUES, 2004, p. 183. Grifo dos autores).

A diretora da peça, Juliana Ferrari, conduziu suas aulas de modo que a concepção de cada tipo envolvesse a caracterização visual do personagem, como se a construção fosse feita de fora para dentro, a partir da aparência exterior. Cada aluno era responsável por campear roupas, acessórios e adereços que dessem base a um possível reconhecimento de seu personagem, elementos que evocassem traços de sua natureza, seu humor. Ao mesmo tempo, os participantes da montagem experimentavam expressões faciais condizentes com o estado de seus personagens. Posteriormente, essas expressões foram se tornando mais ou menos fixas, e colaboraram com a construção da maquiagem. Inversamente, alguns testes de maquiagem também foram responsáveis pela descoberta de novas mímicas faciais possíveis.

De certa maneira, a procura pelo figurino antecipou-se à pesquisa de maquiagem. Como não seguimos nenhuma época definida, os alunos tiveram liberdade para misturar estilos e linguagens, tendo como meta tornar seu personagem-tipo crível e reconhecível pelo público. A organização do figurino durou todo o semestre, continuamente. Aos poucos, estabeleci com a turma uma paleta de cores baseada nas imagens de Ensor²⁸, que orientou nosso trabalho. Cada peça de vestuário era escolhida levando-se em conta sua inserção na cena, integrada com todas as outras vestimentas. Optamos por uma paleta forte, porém harmoniosa, com poucas cores neutras e muitas cores vivas. Assim, os estudantes se viram habituados a buscar as características visuais de cada personagem desde o início, e então foram

²⁸ Cf. *Introdução e Capítulo 1*.

aos poucos delineando perfis específicos e os elementos mais marcantes para cada um. A criação e a execução da composição visual do espetáculo foram um exercício constante e inesgotável, na medida em que a percepção do outro em cena era fator determinante para as afirmações de cada figurino. Isso equivale a dizer que, em caso de mudança de traje de um personagem, talvez fosse necessário alterar a indumentária de todos os que com ele contracenavam, numa espécie de “efeito dominó”. Outro motivo constante de alterações no figurino e na maquiagem foi a escalação dos personagens. A definição de que personagem cada discente representaria não se deu de maneira fixa, devido à natureza do processo. Era imprescindível experimentar, fazer trocas, ousar... Durante o semestre todos os integrantes da turma revezaram seus papéis, ocasionando abundantes transformações no figurino, até que o elenco se tornasse fixo.

Como cada um pôde experimentar mais de um tipo, e os mesmos tipos foram representados por diferentes alunos, a troca de experiências foi muito rica, e a troca de idéias foi intensa durante as aulas. De maneira coletiva as impressões foram sendo disseminadas e apreendidas pela turma. O ato de observar o colega é muito importante para o estudante; duas pessoas desempenhando um mesmo papel despertavam diferentes nuances em situações equivalentes dos personagens. Ao mesmo tempo, algumas qualidades similares foram exaltadas por distintos alunos em relação a um mesmo tipo, tornando-se então atributos peculiares a este, e não ao ator que o representava. Este pode ser considerado um comportamento pertinente ao trabalho com tipificação, já que “o tipo cômico é um personagem teatral que espera sua completude na cena, através do trabalho do ator” (MARQUES, 2005, p. 31):

O ator que se dedica à construção de tipos cômicos constitui-se em um virtual e efetivo colaborador do autor, uma espécie de co-autor, que lhe completa o trabalho pela realização cênica do personagem, cujo desenho esboçado pelo autor dramático só se realiza integralmente nos palcos (REIS; MARQUES, 2004, p. 185).

Em minhas aulas, pedi aos discentes que estivessem atentos às peculiaridades físicas e psicológicas de cada personagem, e que fizessem uma lista de tais qualidades assim que fosse definido que papel cada um representaria. Após algumas semanas de aula, os participantes da montagem já haviam experimentado uma gama de personagens, e então o elenco começou a se definir a partir da identificação de cada aluno com um ou mais tipos. A quantidade de personagens era em número superior à de atores, então alguns representariam mais de um tipo ao longo da peça. Esse foi um dos fatores determinantes para a caracterização. Dependendo do tempo disponível para a troca de personagens – o que pode incluir troca de roupas, sapatos, adereços, maquiagem e penteado - havia possibilidade de recomeçar a maquiagem do zero, ou fazer com que a maquiagem do primeiro personagem servisse de base para a maquiagem do segundo. Em caso de mudança de intérprete para determinado personagem-tipo, repensava-se inteira ou parcialmente a maquiagem, o figurino, e os demais elementos relacionados.

As representações de Ensor orientaram também a criação da maquiagem: povoados por figuras caricatas, com traços muito definidos, os quadros serviram como base para gerar padrões adotados na pintura da face. Nesse ponto do processo eu já tinha em mente algumas imagens que gostaria de reproduzir com os alunos, e já tinha uma noção, ainda que primária, de como gostaria que esses rostos se parecessem. A pesquisa de maquiagem para cada personagem-tipo se deu a

partir da mímica facial de cada discente, considerando os traços mais peculiares de cada papel. Mas a simples e pura marcação de traços no rosto não era uma opção. Faltava ainda o porquê de cada linha. Considerando que a face, e por conseguinte a maquiagem, são condutores de sentido, as feições precisavam necessariamente remeter ao personagem como algo pessoal, se possível intransferível. Para fundamentar que mudanças seriam feitas no rosto dos alunos através da maquiagem, propus à turma que usássemos o estudo da fisiognomonia. Nossa intenção era por acentuar, através da maquiagem, o que cada personagem tivesse de marcante e dessa forma sugerir uma possível personalidade associada a tal semblante. Para isso os integrantes da turma contaram com um texto suporte e com minhas orientações, como veremos adiante.

Muitos dos papéis masculinos seriam representados por mulheres, então os primeiros elementos sugeridos pelos alunos foram barbas e bigodes. As primeiras experimentações foram feitas utilizando-se somente maquiagem, principalmente lápis de olho, na cor preta, para simular pêlos. Sugeri que, além da busca pelo formato mais adequado do bigode ou da barba, os estudantes investigassem também outros materiais e texturas. Após algumas tentativas com diversos materiais, incluindo-se tecido, papel e borracha, chegamos a um bigode e um par de sobrancelhas de feltro preto; uma barbicha de lã costurada sobre filó; e uma barba espessa de manta acrílica, costurada sobre tecido TNT.



Figura 13: Postiços cênicos. Fotos de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

Por fim, convencionou-se que todo personagem masculino vivido por atrizes usaria barba e/ou bigode, ainda que apenas feito pela maquiagem. E até mesmo alguns homens, ao interpretarem papéis masculinos, optaram por criar ou acentuar barba e/ou bigode, que eles consideravam um signo de masculinidade.

Além das barbas e bigodes postiços experimentamos também modificar a estrutura do nariz de alguns estudantes com massa moldável apropriada para esse fim. Após alguns testes, apenas uma aluna que representava dois personagens masculinos optou por utilizar a massa, por julgar que seu próprio nariz já ostentava formato muito peculiar e marcante. Os demais discentes preferiram modificar seus narizes através da técnica de luz e sombra, dando-lhes novos contornos.

A exploração da maquiagem pelos alunos aconteceu, inicialmente, de forma intuitiva. Cada um buscava em seu próprio rosto traços, marcas, cores e formas que expusessem suas idéias iniciais a respeito de quem eram os personagens que estavam sendo construídos. Trabalhamos sobre as silhuetas presentes na peça -

tais como a ingênua, o galã, o vilão - de acordo com a percepção de cada discente a respeito da exteriorização do caráter dos tipos. De uma maneira geral, os atores que interpretavam ingênuas buscavam um ar suave, delicado, acentuado pela maquiagem; do mesmo modo, ao exacerbarem as características de um vilão, elegiam feições cínicas, maquiavélicas, sarcásticas.

Em um segundo momento, resgatamos a lista de características que cada um havia feito sobre seu papel; começamos a definir quais seriam mais marcantes e determinantes em cada caso, e então associamos essas idéias a tudo que já havia sido experimentado nas aulas de Interpretação com os tipos cômicos. Nesse ponto do trabalho, cada aluno já havia investigado mímicas faciais possivelmente associáveis a um tipo (por exemplo, uma sorridente mocinha ingênua) e já havia separado as qualidades que seriam destacadas no personagem (a ingênua é também tímida e sonhadora, porém, impetuosa).

A prioridade do processo passou a ser a busca pelas peculiaridades dos personagens, o que cada um tinha que o diferenciasse dos outros. Segundo Irene Corey, “a personalidade é sempre revelada fisicamente. Nossas faces são gravações do tempo que passou por nós. O modo como usamos nosso tempo determina o contorno de nosso semblante” (1968, p. 75). Os alunos já haviam listado os aspectos que gostariam de destacar com sua atuação, e definidas as qualidades determinantes de cada personagem, começaram a aplicar o estudo de fisiognomonia.

A principal fonte de pesquisa dos discentes foi o texto *Physiognomy*²⁹, de Richard Corson³⁰. Após lerem o texto, os participantes da montagem foram pouco a pouco substituindo alguns traços, algumas feições, baseando-se nas associações feitas pelo autor, e em indicações dadas por mim: como não haveria tempo suficiente durante o semestre para que os alunos pesquisassem vários autores que tratam de fisiognomonia, optei por utilizar o texto de Corson como base, por ser uma leitura resumida, e inserir aos poucos minha pesquisa pessoal a respeito do assunto³¹; de certo modo, minha função também foi filtrar informações.

Para Corson, um intérprete deve estar atento à maneira pela qual os espectadores podem relacionar aparência física a personalidade e traços característicos, e sugere que a familiaridade com tais princípios pode ser útil ao ator na criação da face de seu personagem. O autor recomenda uma familiaridade, uma aproximação com a disciplina, como sendo um instrumental a mais para o ator: o objetivo do capítulo “Fisiognomonia” é “orientar a feitura de modificações que possam ajudar a caracterização do ator e evitar mudanças que possam negar, na cabeça dos espectadores, o que o ator está tentando expressar” (CORSON, 1975, p. 13).

Antes de considerar a teoria como uma norma a ser seguida, Corson acredita que o intérprete faça essas associações ainda que inconscientemente, e propõe um estudo do tema para que tais escolhas sejam intencionais, porém mantendo-se a par de possíveis ressalvas. Nossa posição não foi diferente: o material

²⁹ *Stage makeup*. 5 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1975. Capítulo 3. A obra é uma das referências mais importantes encontradas na área de maquiagem.

³⁰ Maquiador, consultor na área de maquiagem teatral, professor adjunto de teatro na Southern Methodist University – NY, autor de importantes livros na área de caracterização teatral.

³¹ Retratada no capítulo 3 desta dissertação.

foi estudado levando-se em conta a característica dogmática que por vezes a pseudociência assume, por adotar um caráter diretivo, quase catequizante. A postura tomada não foi a de apropriação do texto como regra e sim a de localizar, entre o que os autores pontuam, detalhes, vestígios de análises que fossem condizentes com as idéias que os alunos já mantinham sobre seus personagens. Buscamos uma espécie de identificação de singularidades que, por vezes, já estavam sendo intuitivamente conjecturadas pelos atores.

O texto de Corson aborda possíveis associações diretas, relacionando o formato das áreas do rosto (olhos, sobrancelhas, nariz e boca) com traços de personalidade e conta com inúmeras imagens ilustrativas e explicativas. Embora não seja um estudo extenso, forneceu aos estudantes informações básicas e preliminares para uma análise fisionômica. Entretanto, confrontando-se diversos autores que versam sobre tema, percebe-se que há diferenças na leitura das feições, e portanto na associação com o temperamento relacionado; em se tratando de uma análise interpretativa, deve-se levar em conta uma margem de dúvidas, ou discordâncias. Instruí os alunos para que também eles fizessem suas análises e interpretações, mantivessem uma postura crítica em relação à teoria e extraíssem proveitosamente do texto somente o que lhes parecesse adequado e pertinente. Os escritos deveriam ser utilizados para inspirá-los, não para prendê-los a regras.

Guiados pela idéia de que os músculos faciais respondem à repetição de expressões emocionais, gravando-as no rosto em forma de linhas e rugas, procuramos qual seria o temperamento que melhor definia cada personagem, e essa seria sua expressão basilar. Buscamos sintetizar os perfis através das principais ações

e reações, a partir do que os alunos consideravam traços singulares. De acordo com Gombrich, a essência da aparência de um indivíduo não é destruída nem com o crescimento, nem com o passar dos anos; o sentimento de constância predomina completamente sobre a mudança de aparência, pois “há algumas expressões dominantes gerais das quais as expressões individuais são meras modificações” (1994, p. 107-109). Por essência me refiro aqui não a um elemento interno ao ser, que se revela através da aparência – elemento externo. O termo, neste caso, diz respeito a uma tentativa de síntese; o quê, em um rosto, não se modifica, podendo ser reconhecível mesmo em diferentes expressões, mesmo em diferentes idades. O que torna cada rosto único, o que torna uma face inigualável. O que é essencial em um rosto, irreduzível, sem o qual a imagem se desfigura; e que por outro lado permanece, apesar da mudança na feição. Foi essa essência da aparência que buscamos destacar e reter ao pintarmos os rostos, como uma parte que resume o todo, uma unidade que carrega o sentido da expressão e assim a mantém, mesmo em diferentes expressões. “Enquanto que a mímica, graças aos movimentos dos músculos da face, cria sobretudo signos móveis, a maquiagem forma signos que têm um caráter mais duradouro” (KOWZAN, 1988, p. 108).

Esse pressuposto da síntese só pôde ser aferido graças à natureza do personagem-tipo: “na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade (...) são facilmente reconhecíveis sempre que surgem; são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias” (CÂNDIDO, 2007, p. 62). Um

personagem que, por ser construído de fora para dentro, pode ser lido de fora para dentro, e que se permite resumir, baseado em uma idéia principal.

Como a turma era numerosa e o tempo em sala de aula era pequeno, não foi possível testar muitas variações. Em cada aula, os discentes executavam uma maquiagem completa, do rosto todo. Essa maquiagem era analisada pelo próprio estudante, por seus colegas de turma, e por mim. Ao final da aula, a turma recebia indicações de correções e modificações a serem feitas. É um trabalho relativamente lento, já que exige análise, tempo de maturação da idéia, experimentação prática, correções, modificações parciais (e em alguns casos totais) e desenvolvimento da técnica. Na aula seguinte, era preciso refazer a maquiagem, aplicando-se as devidas correções. Nesse sentido, optei por tentar aprofundar minimamente com cada um sua idéia inicial, operando pequenas mudanças pontuais, onde e quando necessárias.

Tivemos poucas aulas dedicadas à maquiagem, porém suficientes para a realização do trabalho. Devemos levar em consideração que nem todos os discentes estiveram presentes em todas as aulas e que durante esse período de aulas ainda houve mudanças no elenco. Contudo os participantes da montagem se habituaram a fazer a caracterização completa (com maquiagens e figurino) em quase todos os ensaios, ainda que eu não estivesse presente, o que funcionou como um constante laboratório. Foi notória a importância de os integrantes do grupo estarem acostumados com seus rostos maquiados e com suas feições modificadas. Essa convivência freqüente com a caracterização de seus personagens foi o que possibilitou à turma o rendimento em sala de aula, o aperfeiçoamento das técnicas empregadas e o crescimento da qualidade do trabalho, mesmo em poucas aulas. É

imperioso salientar também que os alunos já haviam cursado anteriormente aulas de maquiagem, nas quais aprenderam as técnicas básicas necessárias.

Dentre outros motivos, *O Mambembe* foi escolhido por ter uma quantidade grande de personagens com muitas possibilidades de desenvolvimento para os atores. No entanto, algumas adaptações foram necessárias para adequar o texto à turma. Quanto à dramaturgia, a diretora optou por adaptar os locais da ação. Originalmente a companhia errante criada por Arthur Azevedo teria suas raízes no Rio de Janeiro e rumaria a cidades fictícias, como Tocos e Pito Aceso. Juliana Ferrari manteve as cidades fictícias, mas trouxe a formação do mambembe para Salvador. A diretora também diminuiu o texto, cortando cenas. Em relação aos personagens, o núcleo de aproximadamente 20 papéis principais (fundamentais para o correr da trama) e por volta de 80 papéis menores (de coadjuvantes ou mesmo de figurantes) foi reduzido a 23 personagens ao todo. Como na turma havia 16 alunos, alguns representaram mais de um personagem.

Durante o semestre, alguns discentes se destacaram mais do que outros na concepção da caracterização visual de seus personagens, incluindo-se maquiagem e figurinos. Seja por afinidade com o conteúdo das aulas, seja por dedicação e empenho, o resultado alcançado apresenta degraus qualitativos. Diferente do que acontece em grupos de teatro (profissionais ou amadores), em que as pessoas se encontram e produzem movidas por um desejo comum de fazer um espetáculo acontecer, numa turma de graduação nem todas as pessoas encaram a montagem como um projeto seu – para alguns, a tarefa é apenas terminar o semestre. Assim, enquanto alguns realmente tomam o processo para si, se responsabilizando não

apenas pelo que lhes diz respeito, mas agindo para o bem-estar coletivo - atuando como criadores, germinando idéias e pensando em resoluções de problemas - outros preferem fazer somente o mínimo necessário para a realização do trabalho. De fato, é muito complicado conseguir unanimidade numa turma com muitos discentes, seja em relação à escolha do texto ou à forma de encenação; enfim, nem todos ficam completamente satisfeitos. Nesse ponto, talvez em um grupo de teatro amador ou profissional o ator tivesse a possibilidade de recusar o trabalho; é claro que o estudante também pode escolher não cursar o semestre, mas na maioria dos casos essa não é a solução mais conveniente.

De toda forma esse tipo de situação interfere em um trabalho de pesquisa dessa natureza, onde é imprescindível contar com a colaboração de todos para o andamento do processo. A completa inserção do participante da montagem na proposta exigia leitura de texto, busca de imagens, investigação da composição visual e gestual do personagem, além de análise dos resultados obtidos e prática constante das atividades relacionadas à maquiagem. Alguns integrantes do grupo não se dispuseram a experimentar e corrigir, observar, refazer, pesquisar fontes de inspiração externas à aula; preferiram acomodar-se no primeiro degrau alçado e assim que definiram os primeiros traços do seu tipo, deram o trabalho por completo.

Tendo em vista o descompasso na turma, serão destacados nesta dissertação sete personagens interpretados por seis alunos, que alcançaram os melhores resultados em termos de construção e execução nos quesitos: inserção na proposta; pesquisa, investigação e cuidado com seu personagem; disciplina e disposição para efetuar possíveis mudanças e correções; interesse e empenho

contínuos na criação e execução da caracterização visual de seus personagens. São eles: Dona Rita, interpretada por Monize Moura; Laudelina, interpretada por Ubiratã Trindade; Brochado e Irineu, ambos interpretados por Mônica Bittencourt; coronel Pantaleão, interpretado por Kiko Ferreira; Bonifácio Arruda, interpretado por Janaína Carvalho e coronel Chico Inácio, interpretado por Samanta Olm. A análise dos trabalhos executados pelos discentes será precedida por uma breve explanação acerca do texto *O Mambembe*, visto na perspectiva da obra de Arthur Azevedo.

4.2 ARTHUR AZEVEDO E O MAMBEMBE

O Mambembe, escrito em 1904 e considerado uma das obras-primas da dramaturgia brasileira, é da autoria de Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo. Nascido em São Luís, Maranhão, em 7 de julho de 1855, mudou-se no ano de 1873 para o Rio de Janeiro, então capital brasileira, onde construiu uma carreira constantemente ascendente, tanto na literatura quanto no teatro. Ao longo de sua vida foi jornalista, poeta, contista e teatrólogo, além de trabalhar no comércio e no Ministério da Agricultura.³²

Em sua obra demonstrava explícita preferência pelas comédias: “Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a

³² Página eletrônica da Academia Brasileira de Letras. Disponível em <<http://www.academia.org.br/>>. Acesso em 12out07.

virtude” (AZEVEDO *apud* PRADO, 2003, p. 97). Muito popular, o autor foi também o maior entre os revistógrafos de sua época. A revista³³ tomou conta da cidade por volta de 1880, se desenvolveu nas décadas seguintes, e deu origem à revista de ano. Segundo Mencarelli (1999), foi através da pena de Arthur Azevedo que o gênero conquistou as tardes e noites cariocas dos três últimos decênios do século XIX, e por causa de sua popularidade continuou ocupando os palcos da cidade durante a primeira metade do século XX, sendo chamada apenas de teatro de revista.

Corroborando com a idéia de Mencarelli, Neide Veneziano (1994) assevera que o gênero realmente se instalou no Brasil com a estréia de *O mandarim*, de Arthur Azevedo, que “fez tanto sucesso que conseguiu desviar [o gosto do público, e, conseqüentemente,] o rumo do teatro brasileiro” (VENEZIANO, 1994, p. 150). Nesse contexto, Arthur Azevedo deixou como legado comédias, operetas brasileiras, revistas de ano, mágicas, cenas cômicas, cançonetas e monólogos. Segundo Décio de Almeida Prado, a parte de seu repertório que menos envelheceu foi a dedicada às operetas e burletas, já que “as suas qualidades estavam na escrita teatral, feita para o palco, não para a folha impressa, contando de antemão com o rendimento cênico proporcionado pelo jogo cômico dos atores” (PRADO, 2003, p. 147).

³³ O modelo nasceu na França, “passando em revista os acontecimentos de teatro num teatro de feira, através do escracho, da gozação, da paródia, da chanchada” (VENEZIANO, 1994, p. 145). A moda se espalhou pelo mundo. Aos poucos, a revista de ano começou a abranger outros assuntos, como política, religião, economia, e tudo que tivesse sido importante para a sociedade durante o ano. No Brasil, funcionava com a mesma estrutura, porém, com os assuntos devidamente aclimatados (VENEZIANO, 1994, p. 145-146). Assim como outros exemplares do teatro popular, a revista se caracterizava pela farta mistura de estilos, que abarcava música, teatro, dança. Os assuntos eram tratados de forma cômica, parodista, com o objetivo de divertir a platéia. Associada à ascensão do teatro ligeiro, está a decadência dos espetáculos que tinham como modelo a tradição dramatúrgica da tragédia e da chamada alta comédia (MENCARELLI, 1999, p. 61). Enquanto o teatro dito nobre perdia terreno, o teatro ligeiro, ao contrário, encontrava cada vez mais seguidores, que acabaram por nacionalizar e aclimatar os gêneros de tradição cômica, formando histórias e personagens locais. Dentre estes seguidores, Arthur Azevedo é um dos nomes mais lembrados, devido à sua dedicação em produzir produtos artísticos de qualidade, e seu empenho em defender a revista como um gênero que não é motivo de vergonha aos autores que a ele se dedicam. No Brasil, também se destacaram na propagação de revistas de ano Moreira Sampaio, Luís Peixoto, Manoel Pinto, Pascoal Segreto, Jardel Jércolis e Walter Pinto, entre outros.

Chamam-se burletas as peças cômicas intercaladas por canções e números de dança, que “sem preocupações estéticas, retiram a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica” (PRADO, 2003, p. 148). Dentro desta classificação se insere *O Mambembe*.

A obra retrata a vida de uma companhia teatral itinerante, desde sua formação até sua dissolução, passando por diversas situações recheadas de confusão e comicidade. E é exatamente a natureza do grupo de teatro que dá nome à peça:

Para os leitores pouco versados em coisas de teatro, direi que *mambembe* é o nome que dão a essas companhias dramáticas nômades, que, organizadas sabe Deus como, e levando repertório eclético, percorrem as cidades, vilas, povoados e arraiais dos nossos estados, dando espetáculos onde haja ou onde possam improvisar um teatro (AZEVEDO *apud* PRADO, 2003, p. 155).

O mambembe é formado no Rio de Janeiro quando Frazão (ator e empresário popular no meio teatral) e sua trupe conseguem enfim arrecadar dinheiro suficiente para uma nova viagem e encontram em Laudelina – atriz iniciante, egressa de um grupo de amadores – a figura da nova primeira dama da Companhia. Para que a viagem se inicie, Laudelina faz-se acompanhar por Dona Rita, sua madrinha e mãe de criação (Laudelina é órfã de mãe e não sabe o paradeiro do pai) e Seu Eduardo, funcionário público, ator amador e candidato a futuro marido da jovem.

A companhia sai então em viagens por povoados e localidades fictícias, como Tocos e Pito Aceso, arrecadando em cada parada sucessos e fracassos, e protagonizando sempre tumultos, confusões e equívocos cômicos em geral. A cada parada, novos personagens participam da trama. Alguns, como o coronel Pantaleão,

seguem em viagem e contam a história junto com a companhia. Pantaleão é a figura mais ilustre de Tocos, e se encanta por Laudelina. Após várias tentativas frustradas de conseguir encontros noturnos amorosos com a jovem, o velho coronel decide ir atrás da trupe em sua jornada ao Pito Aceso, onde apresentarão espetáculos em ocasião da Festa do Divino.

Na nova cidade novas confusões, e um segredo vem à tona: Chico Inácio, chefe político do Pito Aceso, é o pai desaparecido de Laudelina! Pai e filha se reconciliam, e Chico Inácio faz questão de que Laudelina e Eduardo se casem lá mesmo, na distante cidade. Em consequência disso a jovem atriz deve largar o teatro, e o mambembe se dissolve.

Ao longo da peça, desenham-se variadas silhuetas, como exemplifica Décio de Almeida Prado:

o galã metido a conquistador, que se julga com direitos amorosos sobre todas as colegas; o velho ator, apegado ao repertório antigo, reduzido a se apresentar em “cenas dramáticas” e monólogos; o cômico, que fora do palco só sabe se lamentar; as atrizes, que confirmam a má fama de que o teatro gozava em matéria de moralidade sexual (PRADO, 2003, p. 157).

Ao retratar as peripécias da trupe, Arthur Azevedo traça um panorama da organização teatral da época, com as principais dificuldades encontradas pelos grupos itinerantes. Nas palavras do próprio autor: “Há muito tempo me preocupava a idéia de escrever essa burleta: *O Mambembe* é um traço dos nossos costumes, que nunca foi explorado nem no teatro, nem no romance, nem na pintura, e no entanto me parecia dos mais característicos e pitorescos” (AZEVEDO *apud* PRADO, 2003, p.

155). De acordo com Walter Lima Torres Neto, o autor é um dos primeiros a abordar o assunto, e acrescenta:

O Mambembe de Arthur Azevedo se nos apresenta como um quadro da vida teatral brasileira. (...) Com essa peça, o autor propõe substancialmente duas questões de fundo: afirmar que o teatro brasileiro já possui uma certa história, a qual encontra-se associada a uma tradição, em geral, eurocêntrica e, em particular, francesa; e chamar a atenção para a necessidade de uma proposta de sistematização da atividade teatral e da construção de um edifício teatral moderno que pudesse abrigar esta mesma atividade, o Teatro Municipal (TORRES NETO, 2002, p.109).

De fato, a peça tinha também a função de engrossar o coro pela campanha empreendida pelo autor, como visto no diálogo final de Laudelina e Frazão:

“- LAUDELINA (*Triste*): Mas devo deixar o teatro...

- FRAZÃO: Não te entristeças por isto, filha: o nosso teatro, no estado em que presentemente se acha, não deve seduzir ninguém. Espera pelo Teatro Municipal” (AZEVEDO, 2002, p. 949).

Arthur Azevedo considerava que somente a criação de um teatro público, o Teatro Municipal, com “companhia estável e repertório, subvencionado pelo governo,(...) possibilitaria o surgimento de uma produção dramática de alto nível” (MENCARELLI, 1999, p. 50), cumprindo o papel de “educar” o gosto do público e elevá-lo. “Lá, as obras de maior valor literário poderiam ser encenadas sob os auspícios do governo, que estaria dessa forma subvencionando uma ‘educação’ do público para a apreciação do teatro nobre” (MENCARELLI, 1999, p. 88). O artista alegava que a causa fundamental da decadência do teatro nacional era o desprezo com que era tratado pelos poderes públicos.

Dentre os principais nomes associados à difusão do teatro popular está o de Arthur Azevedo, tantas vezes apontado como o responsável pela permanência do sucesso da opereta e pela consagração das revistas de ano. Para Mencarelli, o fato de desempenhar diferentes papéis, “representando tanto o membro de uma elite cultural com futuro posto na Academia Brasileira de Letras, quanto o dramaturgo revisteiro de sucesso” (1999, p. 64) era determinante na carreira de Azevedo. Originava a ambigüidade que é característica à sua trajetória: “o principal defensor do teatro nacional, o porta-voz da necessidade de sua regeneração, era acusado por ser também responsável pelo processo que instaurou sua decadência” (1999, p. 64). O escritor era cobrado por não produzir a literatura dramática nobre que evocava, e em seu lugar, fazer sucesso e fama com as revistas de ano. Para o autor, além de uma questão ideológica, era uma questão de sobrevivência:

Todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredado pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar essa última fórmula de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... (AZEVEDO *apud* MENCARELLI, 1999, p. 104).

Arthur Azevedo afirmava que o ponto de vista industrial dos novos produtos culturais não excluía o ponto de vista artístico. O revistógrafo acreditava que o sucesso de uma peça era resultado da qualidade do produto artístico, e empenhava-se em defender a revista como um gênero que não é motivo de vergonha aos autores que a ele se dedicam.

Em suas atividades como dramaturgo, crítico e tradutor, defendia de forma veemente o desenvolvimento da literatura e do teatro nacionais, em

consonância com “as idéias então em voga da necessidade da afirmação da identidade de uma jovem nação republicana e sobre o papel fundamental das artes nessa tarefa atribuído por aquela geração de artistas e intelectuais” (MENCARELLI, 1999, p. 51). A questão da cultura e da identidade nacional era discutida ardentemente pela geração de literatos a que pertenceu Arthur Azevedo. A vida cultural do país era tratada de maneira associada com a política:

Arthur Azevedo nunca deixou de tratar o palco e o jornal como tribunas privilegiadas para a reflexão e a defesa dos principais assuntos políticos e econômicos do período, apostando no poder da literatura e do teatro como intervenção efetiva nos rumos do país (MENCARELLI, 1999, p. 46).

Até sua morte, em 22 de outubro de 1908, Arthur Azevedo foi o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro, configurando-se como pensador e empreendedor do fazer teatral das últimas décadas do século XIX e da primeira década do século XX.

4.3 OS PESONAGENS

4.3.1 Dona Rita



Figura 14: Monize Moura como Dona Rita.
Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

Interpretada por Monize Moura, é a madrinha de Laudelina e também sua mãe adotiva. Laudelina, que é órfã de mãe e não sabe o paradeiro de seu pai, foi criada por Dona Rita, de quem nunca se separou. O desafio da maquiagem era transformar Monize, que tem 20 anos, em uma senhora doce, porém, severa, que

cuida da casa e da afilhada com muito esmero, exagerada vigília, e por vezes, de forma autoritária. Dona Rita é uma dona de casa que faz parte de um grupo de teatro amador de sua cidade e do qual participa também sua afilhada, Laudelina. Tem especial zelo por ela, acompanhando-a e mesmo vigiando-a por toda parte, mas sempre de forma muito carinhosa. Sua preocupação é compatível com qualquer mãe ou pai do início do século XX: preservar a integridade moral de sua filha. Para isso, toma todas as decisões relacionadas ao futuro de Laudelina, cercando-a de cuidados. Quando a menina resolve tomar uma decisão por si própria - ser atriz profissional e seguir com o mambembe do empresário Frazão - a única saída encontrada por Dona Rita é acompanhá-la na jornada, e assim mantê-la debaixo de seus olhos.

Optamos por fazer o envelhecimento de modo que ela se tornasse uma senhora gordinha, rechonchuda, construção que já estava sendo feita pela atriz com o figurino. O primeiro passo foi marcar em seu rosto volumes na área da testa, nas bochechas e no queixo, principalmente logo abaixo dos lábios. Depois, marcamos as rugas e linhas de expressão correspondentes ao envelhecimento, tais como dobras

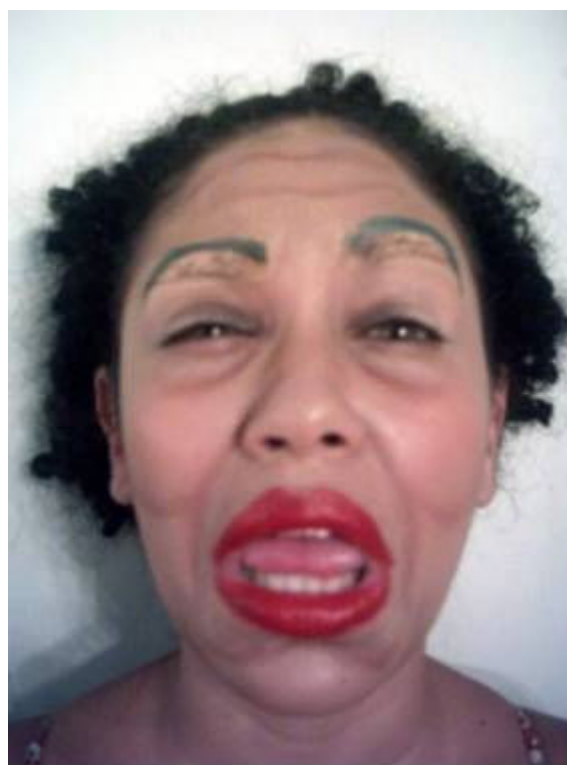


Figura 15: Dona Rita - primeiro envelhecimento.
Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

paralelas na testa, rugas no canto externo do olho (conhecidas como “pés-de-galinha”), acentuação do vinco naso-labial. Em seguida, começamos a operar as

modificações condizentes com a fisionomia que desejávamos expressar, as peculiaridades de cada tipo, baseadas na lista feita por cada aluno, em um momento anterior.

De acordo com Corson, “sobrancelhas altas, arqueadas, são associadas à credulidade e falta de concentração” (1975, p. 15). Já para Le Brun, sobrancelhas altas manifestam paixões simples, como amor, ódio, desejo, alegria e tristeza (1688 *apud* HARTLEY, 2001, p. 24). Em dona Rita, optamos por esconder as sobrancelhas verdadeiras da atriz, e acima delas desenhar um par de sobrancelhas bem altas e arredondadas, marcadas com lápis de olho esverdeado; além da indicação de credulidade ser compatível com o personagem, queríamos dar a idéia de que as



Figura 16: Dona Rita - detalhe sobrancelha.
Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

sobrancelhas haviam sido feitas em um passado um tanto distante, com maquiagem definitiva, e portanto, estariam com a cor bastante desbotada, tendendo ao verde-azulado. Além disso, as sobrancelhas foram marcadas muito acima do local natural, para que pudessem ser visualizadas por cima de um par de óculos escuros freqüentemente usados pela personagem, e que tornou-se um dos acessórios indispensáveis de Dona Rita. A imagem de uma senhora

com sobrancelhas verde-azuladas, desenhadas geralmente obedecendo a formatos

pouco naturais, era parte tanto do meu imaginário quanto do imaginário de Monize. É muito usual nesse tipo de trabalho que o acesso à memória próxima ou remota seja significativa fonte de recursos imagéticos para o ator e para o artista responsável pela criação de elementos visuais de um espetáculo. A memória funciona como uma espécie de banco de dados visuais, figuras relacionadas a sensações, impressões arquivadas em forma de imagem.

Para reforçar a idéia de credulidade, Corson (1975) indica que a sobrancelha arqueada localizada bastante acima do olho seja acompanhada por olhos proeminentes, com pálpebras pesadas, o que também poderia sugerir uma mente não excessivamente ativa. Monize tem um par de olhos verdes muito joviais, que não combinariam com o envelhecimento do resto do rosto. Preferimos marcar a área côncava dos olhos com lápis marrom, para que ganhassem volume e destaque, e aplicamos maquiagem clara, em tons de bege e branco, no canto externo da pálpebra superior, o que proporciona um aspecto pesado, com pálpebras ligeiramente caídas. No canto interno das pálpebras foi aplicada maquiagem mais escura, em tons de marrom, aproximando-as: olhos pequenos, juntos, com uma sobrancelha desenvolvida tendem a dar um aspecto de sagacidade.

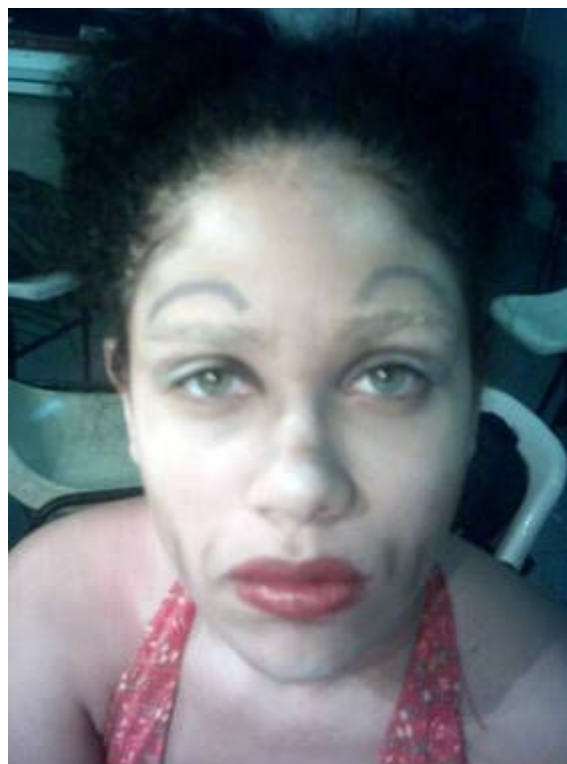


Figura 17: Dona Rita - detalhe olhos.

Foto da autora . Fonte: arquivo pessoal

Assim como as sobrancelhas, os olhos e a boca, o nariz é uma parte do rosto razoavelmente fácil de se alterar, e, no entanto, mesmo a menor modificação pode ser perceptível, e causar estranheza àqueles para quem a fisionomia do ator não é estranha. Monize sentia extrema necessidade de transformar seu nariz, por considerá-lo muito fino e delicado, não se adequando à imagem forte que gostaria de ressaltar em sua personagem. O desejo dela era que seu nariz parecesse mais largo, mais bruto. De fato, Corson afirma que “narizes podem ser classificados de acordo com o tamanho, comprimento, largura e formato (de perfil). No geral, tamanhos maiores sugerem maior força e energia. (...) Largura em um nariz adiciona [ao personagem] energia e persistência” (1975, p. 17). A primeira tentativa foi feita com massa moldável, específica para pequenas próteses e modificações faciais.

Procuramos com a massa aumentar lateralmente o nariz na altura dos olhos, para que obtivéssemos a mesma largura em toda a extensão do nariz, desde os olhos até as narinas. Apesar de o aspecto ser convincente, essa alternativa foi prontamente descartada por causa do uso dos óculos escuros, o que ocasionaria a retirada acidental da massa durante o espetáculo. Avaliamos que o melhor seria maquiar o nariz com lápis marrom para olhos, fazendo jogos



Figura 18: Dona Rita - nariz com prótese.

Foto da autora . Fonte: arquivo pessoal.

de luz e sombra, para dar a aparência desejada. O melhor resultado obtido foi a ilusão criada para que o nariz parecesse ter uma estrutura óssea bem definida, com uma área larga no centro, bem demarcada. Posteriormente, a opção por um rosto gordinho foi revista, o que ressaltou a falsa estrutura óssea do nariz.

Monize deu destaque à boca de Dona Rita já desde o início da construção de seu personagem. A primeira opção da atriz foi usar pedaços de algodão dentro da boca, nas bochechas e no lábio inferior, para criar volume, e começar a definir a articulação vocal da personagem. Durante os ensaios percebeu-se que o algodão era

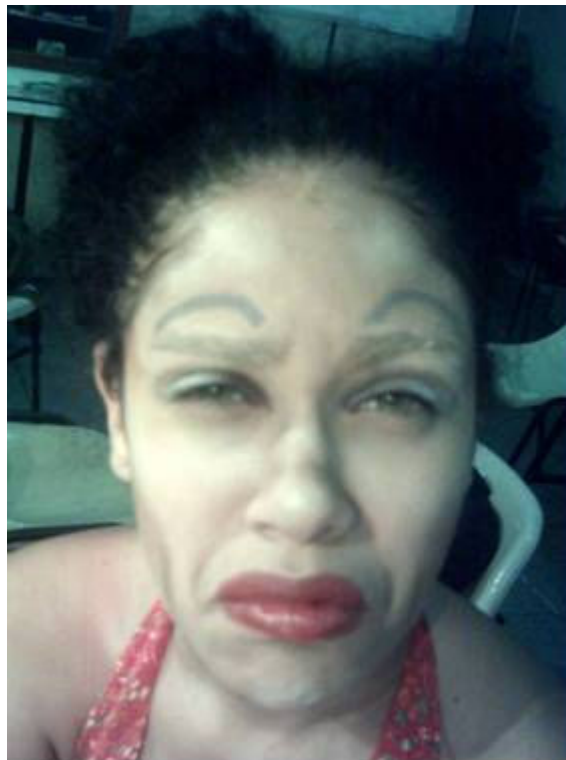


Figura 19: Dona Rita – detalhe nariz.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

excessivamente escorregadio. Mas seu uso constante fez com que Monize estruturasse seus lábios e a movimentação de seu maxilar de modo específico, que veio a ser a maneira de falar da personagem, mesmo com a retirada posterior do algodão. Assim como ocorreu com as sobrancelhas verde-azuladas, Monize alimentava mentalmente a imagem de uma senhora com os lábios pintados, ultrapassando os limites dos seus lábios, como se o batom extrapolasse a boca.

À primeira vista a expressão facial de Dona Rita sugeria uma senhora brava, severa, até mesmo um pouco ranzinza. Mas conforme o personagem se mostra, percebe-se que na verdade ela é muito doce e carinhosa. Em relação à boca,

de acordo com os princípios fisiognomônicos, uma curva para baixo pode sugerir pessimismo ou severidade, e lábios grossos mostram muita ternura e intensa expressão emocional; porém podem também indicar autoritarismo (LAVATER, 1844). Eles podem indicar uma natureza afetuosa, simpática e sociável. Já os lábios grossos e frouxos podem ser excessivamente emocionais e fora de controle. Além disso, bocas grandes com o lábio superior desenhado



Figura 20: Dona Rita - detalhe boca.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

para baixo e o inferior virado para fora podem denotar determinação e persistência, e a cor reforçada nos lábios pode indicar ternura na personalidade e se relaciona mais com lábios grossos do que com finos. Escolhemos para Dona Rita um batom vermelho, cuidadosamente aplicado nos lábios e ligeiramente ao redor deles, dando à boca um formato arredondado e curvado para baixo.

As feições já estavam definidas, mas Monize ainda não estava satisfeita com o formato do rosto de Dona Rita. A atriz começou a considerar a hipótese de que a personagem não tivesse além da extensão do nariz, as maçãs do rosto e o queixo. Ao mesmo tempo, um rosto gordo, e sim mais magro e alvo. Experimentamos clarear

moderadamente toda a área da testa, mudamos as marcações das bochechas, da testa e do queixo, que deixaram de ser volumosos, para se converterem em aprofundados. Essa nova estrutura do rosto acentuou o efeito dado pelo nariz, que já estava com a ossatura demarcada, causando uma impressão de maior largura em sua extensão. Além disso, a partir desta nova construção a atriz modificou também a estrutura do figurino, que anteriormente contava com uma espécie

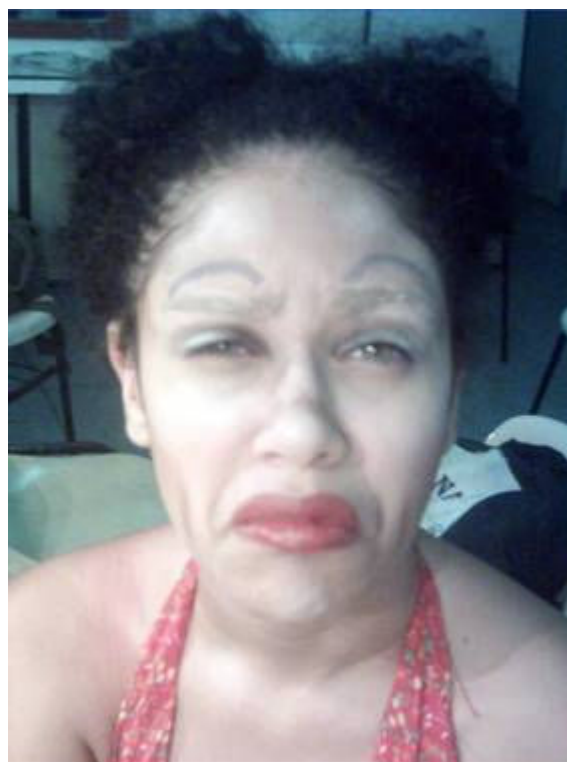


Figura 21: Dona Rita - versão final.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

de enchimento para que Dona Rita parecesse ter um corpo mais volumoso do que o de Monize. A caracterização era arrematada pelos cabelos, penteados em trança, presos junto à cabeça e ao redor dela, finalizados por um chapéu.



Figura 22: Dona Rita X Monize Moura.
Fotos de Márcio Lima (esquerda) e Monize Moura (direita). Fonte: arquivo pessoal.

4.3.2 Laudelina



Figura 23: Ubiratã Trindade como Laudelina. Ao fundo, Cleiton Luz como Frazão.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

Com Laudelina, o objetivo era transformar um ator na ingênua da peça, sem cair na armadilha de transformar o personagem em um travesti. A afilhada de Dona Rita é uma boa moça, delicada, com uma grande paixão pela arte de atuar, e que, em dado momento, resolve seguir a carreira de atriz profissional, ainda que contra a vontade de sua mãe de criação. Ubiratã Trindade deu à personagem um tom muito leve, sonhador; o ator é ex-bailarino, e essa particularidade veio a ser parte da construção de seu tipo. Sua Laudelina flutuava no palco, pisando na ponta dos pés, calçados com sapatilhas. Seus movimentos eram suaves, aéreos. Bastante distraída,

Laudelina passeava pelo palco, caminhava por entre as situações sem percebê-las, sempre com a cabeça distante, pensando em seu futuro como atriz.

Desde o início sua caracterização procurou acentuar o aspecto sonhador, e mesmo melancólico da personagem. Durante os ensaios, percebi que ao efetuar sua mímica facial, Ubiratã erguia o canto interno das sobrancelhas, elevando-as para o centro da testa, que ficava levemente enrugada. Para acentuar esse efeito, sugeri que tivéssemos por inspiração as mulheres retratadas nos filmes mudos da década de vinte, cujo olhar era profundamente



Figura 24: Laudelina. Foto de Márcio Lima.

Fonte: arquivo pessoal.

melancólico, por causa do posicionamento das sobrancelhas – anguladas, com o limite interno elevado em relação ao externo, fazendo uma curva descendente em direção às têmporas - e da pintura dos olhos, que seguia o contorno das sobrancelhas.



Figura 25: Mae Murray, Mary Pickford e Anita Stewart.

Fonte: Doctor Macro³⁴.

Nossa primeira tentativa foi anular as sobrancelhas do ator (apagá-la com maquiagem) e dispor novas sobrancelhas, finamente traçadas, acima das originais. Percebemos que esse posicionamento aumentaria muito o espaçamento entre sobrancelha e pálpebra, e ocasionaria a impressão que queríamos evitar: que o ator parecesse um travesti. Resolvemos utilizar a sobrancelha do ator, suavizando-a porém, e mudando seu formato para deixá-la mais fina, delicada e oblíqua. Também com as bochechas encontramos problema parecido: a estrutura óssea de Ubiratã é bem demarcada, com as maçãs do rosto saltadas, projetadas para frente. No momento em que aplicamos o *blush* nas maçãs do rosto, essa estrutura ficou demasiado delineada, como os travestis costumam fazer, já que maçãs destacadamente rosadas em um rosto são características muito femininas.

³⁴ Dr. Macro's High Quality Movie Scans. Disponível em: <<http://www.doctormacro.info/>> Acesso em: 22 out 2007.



Figura 26: Laudelina - primeira tentativa.
Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 27: Laudelina - detalhe sobrancelhas.
Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

A solução encontrada foi concentrar o blush lateralmente, logo abaixo das maçãs, o que proporcionou ao ator uma feição suave, contudo não exacerbadamente feminina.

A suavidade deveria estar presente em cada parte do rosto de Laudelina. Seleccionamos para a personagem uma paleta de tons claros e quentes, do avermelhado ao pêssego. As pálpebras foram pintadas de salmão, as bochechas de cor-de-rosa e os lábios de rosa-avermelhado. Era importante que os tons escolhidos não entrassem em conflito com as cores utilizadas no figurino, no qual predominava o amarelo. O nariz do ator já tinha alguma delicadeza, e só foi preciso acentuar um pouco essa qualidade, deixando-o ligeiramente mais fino e arrebitado, através do jogo de luz e sombra feito com a maquiagem. De acordo com Corson (1975), “Um

nariz reto virado para o alto no final parece carregar um sentimento de otimismo e entusiasmo e uma curiosidade geral sobre a vida” (1975, p. 18). O autor afirma ainda que beleza e delicadeza no modelar do nariz, qualquer que seja seu tamanho, dá a impressão de similar delicadeza ou sensibilidade na personalidade.



Figura 28: Laudelina - detalhe boca.
Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

A boca do ator também recebeu novo contorno, menor e mais delicado. Prosseguimos nos aproximando das maquiagens das mulheres da década de vinte. O centro do lábio superior recebeu um contorno em “v” mais definido, que ultrapassava ligeiramente os limites do lábio de Ubiratã, e em seguida descia em direção aos cantos externos, formando uma singela curva. O lábio inferior ganhou um contorno menor e mais arredondado.

Ubiratã usa seus cabelos raspados com “máquina zero”, cortados rentes ao couro cabeludo. A caracterização de Laudelina era finalizada por um chapéu com babados, amarrado debaixo do queixo por um laço amarelo de fita de cetim.



Figura 29: Laudelina X Ubiratã Trindade.

Fotos de Márcio Lima (esquerda) e Ubiratã Trindade (direita). Fonte: arquivo pessoal.

4.3.3 Brochado e Irineu



Figura 30: Mônica Bittencourt como Brochado (esquerda) e Irineu (direita).

Fotos de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

A atriz Mônica Bittencourt interpretava na montagem dois personagens diferentes: Brochado, um ator com forte temperamento e tendências egocêntricas, que não consegue se relacionar com os colegas, portanto só atua em monólogos; e capitão Irineu, o botânico de Tocos, uma das cidadezinhas fictícias onde o mambembe vai parar. Era preciso que a caracterização de Brochado desse suporte à

de Irineu, pois não haveria tempo para que a maquiagem fosse totalmente retirada e refeita. Os dois personagens carregam muitas diferenças entre si, e precisávamos conseguir sustentá-las.

Brochado é um personagem com características bem definidas: um ator que já teve fama um dia, mas com um temperamento que não permite a convivência com colegas de trabalho, por isso não consegue se empregar em nenhuma companhia teatral; incapaz de se adaptar a seu tempo, não estuda nada novo, e com isso afugenta platéias; egocêntrico, não consegue perceber (ou talvez admitir) que é seu próprio comportamento que o impede de alcançar trabalho e sucesso, e prefere culpar o mundo por não perceber todo o seu brilho. Precisávamos enfatizar nessa caracterização a arrogância, a vaidade e o ar de superioridade que o personagem derramava à sua volta. Como o personagem era masculino, e interpretado por uma atriz, precisávamos ainda anular os traços mais femininos do rosto de Mônica. E essa anulação se deu de forma ainda mais acentuada com o coronel Irineu. Por ser ele muito vaidoso, preservamos um toque de feminilidade em Brochado. O personagem, que fazia questão de cuidar de sua imagem, tinha traços bem definidos e delineados, mantendo seu rosto cuidadosamente preparado para causar em seus fãs a impressão de glamour do galã de outrora.

As sobrancelhas eram o ponto mais marcante do rosto de Brochado. Desenhadas vigorosamente com lápis preto, apresentavam um aspecto pesado que, segundo Corson (1975), geralmente se associa à energia física ou mental, além de ter relação com uma possível impressão de força. Eram desenhadas com um traço inteiriço, como um bloco compacto, grosso, assemelhando-se a sobrancelhas cheias com pelos lisos, que sugerem uma personalidade vigorosa. O



Figura 31: Brochado - detalhe sobrancelhas.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

formato das sobrancelhas conferiu destaque aos supercílios, mas tornou o olho profundo, o que pode ser indicação de uma mente analítica, observadora. Optamos por acentuar esse efeito, escurecendo a pálpebra superior com maquiagem.

Mônica desejava alterar o formato de seu nariz, que é bastante peculiar – tem um desenho muito bem feito, com a ponta bem arredondada, proeminente; um nariz marcante, que não se adequaria ao semblante de Brochado. Com a massa moldável, conferimos ao nariz uma curva convexa, que começava no topo e ia até a ponta, anulando a parte redonda do nariz da atriz. Esse efeito era ainda acentuado pela aplicação de maquiagem escura nas laterais do nariz, e de maquiagem clara na superfície, para iluminá-lo. Para Corson (1975), qualquer convexidade na parte proeminente do nariz tende a adicionar alguma força ao personagem. Além disso, o

autor reforça que “o nariz adunco (de águia) que tem uma curva gradual da raiz às pontas, preferencialmente ao que tem uma leve curva no ‘pau do nariz’ [onde se põe os óculos](...)pode ser considerado um nariz aristocrata e resoluto. Largura e comprimento contribuem para a força do nariz” (1975, p. 18). O efeito conseguido acabou por enfatizar o tom pedante do personagem.

A boca de Brochado apresentava o lábio superior mais fino que o inferior, e com um desenho reto, longilíneo. A mímica facial do personagem conduzia a boca para baixo, formando uma curva descendente, que, assim como em Dona Rita, sugere pessimismo ou severidade. Mas, ao contrário da personagem de Monize, Brochado tem lábios finos, que indicam reserva, cautela, formalidade, precisão, às vezes frieza – se esses traços de caráter forem confirmados pelas outras partes do rosto. Eles podem



Figura 32: Brochado - detalhe nariz.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 33: Brochado - detalhe sobrancelhas.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

indicar seriedade. O humor pode ser sarcástico. O lábio superior era mais fino que o inferior, que permanecia ligeiramente virado para fora, dando um ar de insatisfação e desdém ao personagem. Ainda de acordo com Corson (1975), lábios firmemente fechados ou comprimidos são de determinados, severos, ou fortes, ao passo que lábios mais soltos mostram mais afetividade.

Complementavam ainda a maquiagem de Brochado algumas rugas de expressão, marcadas horizontalmente na área da testa, duas pequenas rugas verticais entre as sobrancelhas, a acentuação do vinco naso-labial – que, segundo Strenkovsky, confere ao personagem um caráter enérgico (1937, p. 65), e uma marcação na lateral da boca, para enfatizar a curva para baixo. As bochechas eram aprofundadas logo abaixo do osso malar, o que destacava a



Figura 34: Brochado - detalhe cabelos.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

maçã do rosto e o maxilar inferior. Como anteriormente mencionado, convencionou-se que ao interpretarem papéis masculinos as atrizes usariam bigodes. No caso de Brochado, eram bigodes finos, desenhados a lápis, aludindo a um galã de décadas passadas. Os cabelos do personagem eram cuidadosamente presos e arranjados em uma rede, para que estivessem sempre arrumados.

O segundo personagem interpretado pela atriz deveria ter características díspares do primeiro. Irineu é capitão e botânico na cidadezinha de Tocos, um lugar onde todos os senhores (ou seja, qualquer um) têm postos oficiais. Almeja ser vereador, e para isso procura apoio junto ao coronel Pantaleão, o presidente da Câmara Municipal, que o trata como se fosse um criado seu. A construção de Mônica era bem leve, cômica, divertida, tornando Irineu um tipo gaiato e até mesmo folgazão. Procuramos manter essas qualidades na maquiagem.

As sobrancelhas de Brochado perdiam espessura (e, portanto, peso) e se juntavam no centro da testa, logo acima do nariz, para formarem as sobrancelhas de Irineu. Se o canto interno das sobrancelhas é desenhado pra baixo e elas se juntam, mas o canto externo parece ser erguido, cria-se a impressão de um indivíduo rude e egoísta. No caso de Irineu, essa característica tem uma conotação truanesca - como um tolo, que procura



Figura 35: Irineu - detalhe sobrancelhas.

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

adular com falsos elogios uma figura ilustre, para ver se consegue obter proveitos - o que é confirmado pelos outros traços do rosto. Com a mudança nas sobrancelhas, os olhos perderam a profundidade. E ganharam leves olheiras, que dariam ao personagem um ligeiro ar de cansaço.

A massa moldável era retirada do nariz da atriz, e o formato de seu próprio nariz ganhava ênfase. A ponta, que é naturalmente arredondada, virava uma bolinha volumosa, o que pode dar ao personagem um ar cômico. Mônica fez com que Irineu ficasse vesgo, e que a movimentação de seus lábios fosse ligeiramente voltada para o lado esquerdo, de modo que a boca do personagem ficasse torta. Toda a

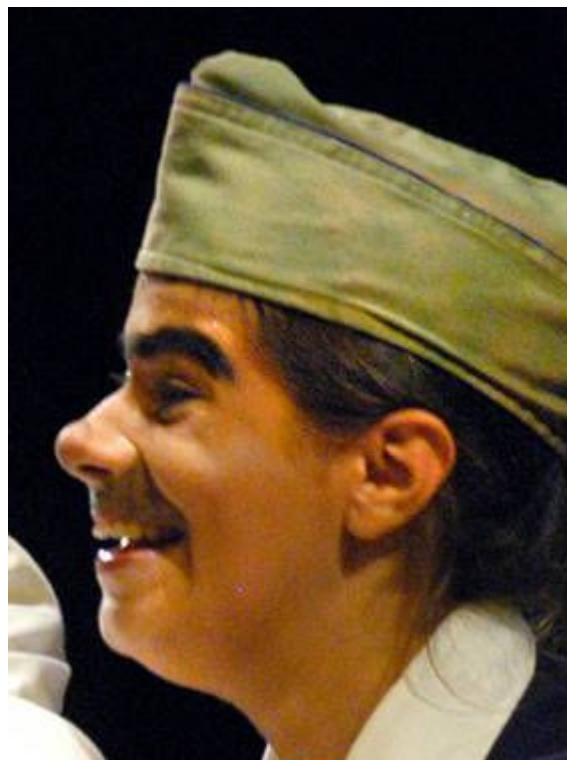


Figura 36: Irineu - detalhe nariz.

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

construção do tipo o leva para um desarranjo, um tom desajeitado, e ao mesmo



Figura 37: Irineu - detalhe boca.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

tempo brejeiro, interiorano, e muito carismático. Para enfatizar o perfil desajeitado do personagem, optamos por maquiar a área abaixo do nariz, como se Irineu estivesse sempre com o bigode por fazer, ao invés de criar para ele um bigode bem definido. De uma maneira geral, a pele de Brochado tinha um aspecto mais limpo e bem cuidado, enquanto Irineu parecia mais mal tratado.

Complementava a caracterização um

chapéu de tecido com alguns pequenos broches, aludindo a insígnias oficiais.



Figura 38: Monica Bittencout X Brochado X Irineu.

Fotos de Mônica Bittencourt (esquerda) e Márcio Lima (direita). Fonte: arquivo pessoal.

4.3.4 Coronel Pantaleão



Figura 39: Kiko Ferreira como Pantaleão.

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

“Pois eu sou Pantaleão Praxedes Gomes, coronel comandante superior da Guarda Nacional, negociante, venerável da Maçonaria, presidente da Câmara Municipal e autor do drama em doze atos e vinte e um quadros *A passagem do Mar*

Amarelo” (AZEVEDO, 2002, p. 892). Assim se apresenta o personagem vivido por Kiko Ferreira. Figura importante da cidade de Tocos, o coronel se intitula dramaturgo por ter escrito um único drama que nunca chegou a ser representado até o final, devido aos protestos do público. Tem especial interesse pelas damas das companhias teatrais, para desespero de sua esposa, e usa seu dinheiro e sua posição em cargos oficiais na cidade para conseguir a atenção das mulheres; de forma parecida age com as pessoas da cidade, que só respeitam sua autoridade quando lhes é conveniente, por exemplo, quando Panteleão abre as portas de sua casa para um banquete:

“Vilares – é então muito popular esse homem?

Irineu – não... quase toda a gente embirra com Sua Senhoria... mas como se sabe que em casa dele há comida e bebida em penca...” (AZEVEDO, 2002, p. 899).

Tendo o coronel filhas já crescidas, não deveria parecer muito jovem. A primeira parte da maquiagem de Kiko diz respeito ao envelhecimento. Marcamos rugas horizontais na testa, duas rugas verticais entre as sobrancelhas, pés-de-galinha, fizemos bolsas de olhos (áreas volumosas de formato arredondado logo abaixo dos olhos, que atribuem também aspecto de cansaço ao personagem), marcamos o vinco naso-labial, definimos outros dois vincos saindo dos cantos da boca em direção ao maxilar, e delineamos a curva logo acima do queixo.

O ator construiu o personagem como um velho bastante desagradável, com a boca torta e a língua para fora, tentando a todo custo se aproximar de Laudelina. De uma forma cômica, tanto Laudelina quanto os outros personagens não

cultivavam especial apreço pelo coronel; ao contrário, demonstravam certo desprezo, e às vezes até mesmo nojo. Procuramos com a maquiagem ressaltar esses aspectos, sem esquecer a importância da figura dele na cidade.



Figura 40: Pantaleão - detalhe sobrancelhas.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

As sobrancelhas do ator sofreram fortes modificações. Desde o início da construção do personagem, Kiko o imaginava com uma das sobrancelhas mais erguida do que a outra. Foi necessário apagar completamente a sobrancelha direita do ator, para remarcar a de Pantaleão. Feita com maquiagem preta, a nova sobrancelha formava um arco muito alto, uma curva mesmo, diagonalmente posicionada. De acordo com Corson (1975), “se você quer sugerir

infidelidade ou astúcia, pode ser útil colocar uma curva ou uma onda numa sobrancelha angulada para cima” (1975, p. 16). Lavater (1844) considera que sobrancelhas angulosas e fortes denotam fogo e atividade produtiva. Nas primeiras tentativas, nos ativemos somente a essa curva principal, ascendente, na sobrancelha

arqueada, e mantivemos a sobrancelha esquerda ligeiramente curvada, feita por uma linha grossa e uniforme, posicionada no mesmo local da sobrancelha natural do ator. Posteriormente, adicionamos outras pequenas curvas às duas sobrancelhas: a direita ganhou duas curvas descendentes, uma em cada extremidade. Já a esquerda manteve o formato no canto interno, e ganhou outra curva no limite externo, formando assim



Figura 41: Pantaleão - detalhe sobrancelha definitiva.

um par de sobrancelhas quase contínuas,

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

a não ser por não se juntarem no centro. Os olhos receberam maquiagem escura na área côncava, acima das pálpebras superiores, e assim ganharam profundidade. Logo abaixo, as bolsas de olhos completavam o efeito de cansaço e velhice iniciado pela marcação das rugas.

Kiko imaginava o coronel com um nariz fino, longo, projetado para fora, o que usualmente é um sinal de curiosidade - intelectual ou de outro tipo. Os narizes finos podem mostrar delicadeza e refinamento, mas não são particularmente simpáticos. No caso de Pantaleão, o nariz afilado e projetado tentava projetar sua curiosidade intelectual – “um drama que me obrigou a estudos de história, de geografia, da mitologia e da Bíblia, para afinal não ser compreendido por esses idiotas!...” (AZEVEDO, 2002, p. 890) mas, principalmente, com um possível interesse



Figura 42: Pantaleão - nariz com massa moldável.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 43: Pantaleão - nariz sem massa moldável.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

pela vida alheia. Enquanto “um nariz reto virado para o alto no final parece carregar um sentimento de otimismo e entusiasmo e uma curiosidade geral sobre a vida, (...) uma ponta virada pra baixo pode acompanhar frieza e prudência, e às vezes melancolia” (CORSON, 1975, p. 18). A impressão de melancolia dada pelo nariz curvo para baixo é compartilhada por Lavater (1844). A primeira tentativa de indicar uma ponta para baixo no nariz de Pantaleão foi feita com massa moldável, específica para este fim, mas o resultado não foi satisfatório. O efeito conseguido conferia ao personagem um ar maquiavélico, que não era o desejado. O melhor resultado foi conseguido com efeitos de luz e sombra, após algumas tentativas, para tentar dar ao personagem a impressão de frieza e prudência, persistência ao procurar atingir seu objetivo (ter uma noite de amor com Laudelina) sem, no entanto, torná-lo

demasiadamente denso e pesado. Apesar de ser o vilão da história, o personagem sem dúvida era cômico.

Junto com a sobrancelha arqueada, a boca torta fez parte da mímica facial do personagem desde as primeiras experiências de Kiko. Foi um dos casos em que a organização facial dos músculos do ator direcionou a execução da maquiagem. A posição dos lábios e a língua para fora faziam com que o personagem babasse em cena, principalmente ao contracenar com Laudelina, o que aumentava o desprezo e



Figura 44: Pantaleão - detalhe boca e nariz.

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

o nojo dos outros personagens; reforçava ainda a imagem do velho um tanto quanto inescrupuloso, que não mede esforços para ter em seus braços a ingênua da burleta, e passa os dias arquitetando planos para atingir seu objetivo. Ainda que os lábios permanecessem tortos, era preciso definir seu contorno. Uma boca reta parece dar a impressão de firmeza e decisão; essa impressão pode ser reforçada se os lábios são finos, o que também pode indicar frieza. Desse modo, definimos para pantaleão uma boca reta com lábios finos, o que acabou por ressaltar a língua para fora do personagem. Lavater (1844) considera que este tipo de lábio pode denotar frieza. Complementando a área da boca, havia bigodes finos, que em um primeiro momento

eram retos, como os lábios, e posteriormente ganharam uma suave curva, assemelhando-se às sobrancelhas.

A poucos dias da estréia, percebemos que o formato do nariz ainda não era completamente satisfatório, e resolvemos testar ainda algumas possibilidades. Surgiu então a idéia de que o nariz fosse também um pouco torto, seguindo o formato da boca, e intensificando a assimetria. Após algumas tentativas, escolhemos deixar a extensão do nariz ainda reta, afilada, e projetada para frente, mas sombrear as



Figura 45: Pantaleão - maquiagem completa.

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

laterais e desenhar as narinas de modo que a esquerda parecesse elevada em comparação à direita, acompanhando os lábios e contrastando com as sobrancelhas, sendo a mais alta a direita. De maneira geral, o processo de criação das maquiagens foi constante e contínuo. Ainda que uma caracterização fosse considerada finalizada, todos mantínhamos nossos olhares atentos a possíveis mudanças e melhoras, sustentando uma postura analítica em relação ao trabalho. Defendo aqui que a maquiagem do ator deve caminhar com sua interpretação de modo orgânico e fluido, o que significa ter volubilidade; uma vez definidos os rumos do personagem, os elementos de sua caracterização (figurinos, adereços, maquiagens,

gestual, mímica facial) devem seguir em parceria, adaptando-se uns aos outros sempre que se fizer necessário.

Por fim, coronel Pantaleão ostentava uma vasta cabeleira peculiarmente penteada, com a parte de cima para a frente e dividida ao meio, grudada na testa, e as laterais ouriçadas. O terno branco e a gravata borboleta vermelha terminavam de compor a figura um tanto exótica, e muito cômica.



Figura 46: Pantaleão X Kiko Ferreira.
Foto de Márcio Lima (esquerda) e Kiko Ferreira (direita). Fonte: arquivo pessoal.

4.3.5 Bonifácio Arruda



Figura 47: Janaína Carvalho como Bonifácio Arruda.

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

Empregado do senhor Chico Inácio, Bonifácio é um tipo caipira, extropeiro. Vai à cidade de Tocos a mando de seu patrão, para buscar a Companhia Teatral de Frazão e levá-la ao Pito Aceso, onde deverá apresentar alguns dramas

durante a festa do Espírito Santo. Com sua fala enrolada, Bonifácio acaba por causar mais confusão à já tão tumultuada estadia em Tocos da trupe de comediantes.

Interpretado por Janaína Carvalho, o personagem deveria ser cômico, e causar certa estranheza à primeira vista. Com seu figurino desajeitado, trajando roupas com estampas desencontradas, Bonifácio refletia em sua caracterização a confusão e o desentendimento trazidos por sua fala, que veio a ser o ponto inicial da construção do tipo pela atriz. A princípio, Janaína representaria Brochado (papel

posteriormente destinado a Mônica Bittencourt) e depois Bonifácio. Então as experiências iniciais se deram no sentido de criar uma maquiagem para o primeiro personagem, de forma que servisse de base para o segundo. A primeira tentativa de maquiagem buscava ressaltar a área dos olhos e a sobrancelha, o nariz e a boca. Para a construção de Brochado, desejávamos ressaltar a arrogância e o humor seco do personagem. Já Bonifácio é um tipo mais leve, atrapalhado.



Figura 48: Estudo para Brochado.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

Procuramos aumentar os olhos para deixá-los proeminentes e arregalados; para isso, marcamos o côncavo do olho com maquiagem escura e definimos o contorno inferior abaixo de onde seria o natural – desse modo, ampliamos a estrutura do olho. Toda a área interna ao novo contorno foi iluminada com maquiagem clara, para enfatizar o efeito criado. Lavater (1844)

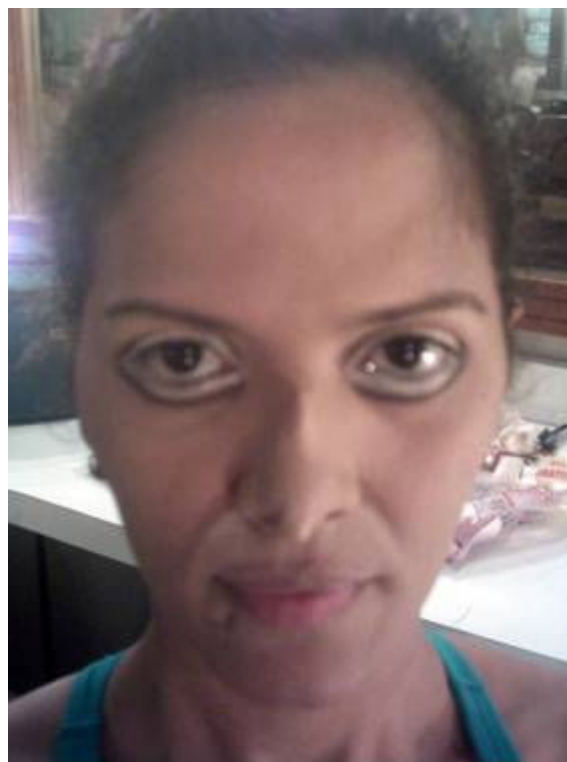


Figura 49: Brochado - estudo para olhos.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

tímidos e fleumáticos, mas também em corajosos e tempestuosos. Para Corson (1975), olhos proeminentes são achados em sonhadores, que vivem de acordo com seus sentimentos. Esse aspecto do temperamento de Bonifácio vem à tona durante seu monólogo, cena em que se recorda com saudades de seus tempos de tropeiro: “A gente tomava o seu cafezinho da *priminhã* bem cedo, arreava *as* mula e tocava *inté* *notro* *poso*. (...) A madrinha era uma mula *turdia* ferrada dos quatro *péis* *qu’era* um *gambelo* de gorda. Quando ela ia na frente (*Imita chocalho.*) gue...leim...gue...leim... eu atrás co meu tupa, pendurado no ombro, era só! E *baju!* (...) e *ota* bestinha boa que era ela! Eu queria bem ela que nem *qui* fosse minha irmã!” (AZEVEDO, 2002, p.907). Em se tratando de Brochado, o aspecto sonhador, quase melancólico, dá lugar ao egocentrismo do ator decadente, que vive em um mundo de ilusões, onde ainda é famoso e aclamado pelo público.



Figura 50: Brochado - detalhe sobrancelha.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

retas, para tentar sugerir uma personalidade mais prática. Para isso, bastava engrossar as sobrancelhas de Brochado, igualando a altura do canto externo com o canto interno.

As sobrancelhas escolhidas para Brochado eram fortemente marcadas a lápis, com o canto interno desenhado para baixo, e o canto externo numa curva ascendente, engrossando-se gradualmente, o que pode dar a impressão de um indivíduo rude e egoísta. Para Bonifácio as sobrancelhas deveriam continuar pesadas, o que se associa a energia física ou mental. Mas eliminamos a curva ascendente, tornando-as mais



Figura 51: Bonifácio.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

A mímica facial de Brochado operava em sentido vertical, com o deslocamento das sobrancelhas para o alto, e dos lábios para baixo, o que alongava o rosto da intérprete. Neste contexto, o nariz reforçava essa verticalidade, ao ser iluminado por um traço quase reto de maquiagem clara. Este efeito também tornava o nariz mais longo, repousando junto à face, o que parece revelar uma natureza mais cautelosa, reservada, até mesmo pessimista, e tende a demonstrar teimosia. Para a transformação do segundo personagem, o nariz precisaria de um toque de desequilíbrio, um contraste mais desarmônico. Optamos por aumentar a cavidade das narinas, pintando-as com lápis preto. O resultado era um nariz esbelto e pequeno, porém grosseiro – o que pode indicar vitalidade. Além disso, Corson (1975) afirma que crueza na personalidade pode ser bem refletida na crueza da estrutura do nariz, quando isso se refere a traços característicos inerentes, e não a uma ruga de expressão que se ganha com o passar dos anos, por exemplo.

Tanto a boca de Brochado quanto a de Bonifácio teriam o lábio superior afilado, e o inferior aumentado. Tímidos, introvertidos ou egocêntricos tendem a encolher os lábios, leitura que pode ser aplicada aos dois tipos. Já lábios grossos são a indicação de uma natureza mais afetuosa, simpática e sociável. Entretanto com indicações negativas podem ser comodistas e indolentes. Os dois personagens teriam, então, um pouco das duas feições; mas de acordo com a mímica facial utilizada e com o conjunto de traços formado pelo rosto todo as leituras seriam diferentes.

Em Brochado usamos maquiagem iluminadora na área entre o nariz e a boca, para aumentar esse espaçamento; e escurecemos o vinco naso-labial, para delimitá-lo. A diminuição do lábio superior e o aumento do lábio inferior ressaltavam o efeito da verticalidade, e associados ao nariz e à sobrancelha, davam ao personagem um ar de superioridade e pedantismo. Já em Bonifácio, a área entre o nariz e a boca era diminuída, com o acréscimo de um bigode desenhado a lápis. Além de tornar a mímica facial mais horizontal (o que era ressaltado pela posição das sobrancelhas, mais retas, e não erguidas) o bigode acabou por definir um ar de “matuto” no personagem, que ganhou também manchas pretas nos dentes, para simular cáries.



Figura 52: Bonifácio - detalhe bigode.

Foto Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

A algumas semanas da estréia definiu-se que o papel de Brochado seria interpretado por Mônica Bittencourt. Janaína Duarte faria então somente Bonifácio Arruda, o que aumentou nossas possibilidades, principalmente em relação ao tempo para confeccionar a maquiagem. Decidimos experimentar outro nariz, menos regular. Nossa primeira tentativa foi aplicar massa moldável no alto do nariz, para torná-lo mais adunco, e na ponta, para alongá-lo. O nariz da atriz é naturalmente pequeno e delicado, e o resultado obtido com a massa moldável foi



Figura 53: Bonifácio - nariz com massa moldável.

Foto da autora. Fonte: arquivo pessoal.

um nariz ainda mais fino, o que a intérprete não achou adequado. Embora eu estivesse satisfeita com o formato conseguido, meu trabalho é orientar os alunos e dar suporte para que eles consigam desempenhar suas funções de forma apropriada; desse modo, minhas intervenções não podem ser autoritárias e determinantes, o que descaracterizaria o princípio desse trabalho, que é ser em conjunto.

Experimentamos então dar o formato desejado apenas com jogo de luz e sombra. Escurecemos as laterais do nariz, arredondando-o, e clareamos sua extensão, acompanhando o contorno definido pelo sombreado. Mantivemos o aumento das cavidades das narinas, e também a marcação do vinco naso-labial. Como o personagem era muito risonho, acentuamos também a linha formada naturalmente no rosto da atriz, que sai dos cantos da boca em direção ao queixo, e duas covinhas nas bochechas, que se formam quando Janaína ri. É importante frisar que o tipo de rugas que se marcam no rosto de um personagem depende diretamente de seu temperamento; enquanto as rugas de Bonifácio Arruda são formadas pelo riso freqüente, as do coronel Pantaleão Praxedes Gomes refletem mais sua tensão. Completava a caracterização de Bonifácio um chapéu preto, de feltro, que servia também para camuflar os cabelos da atriz.

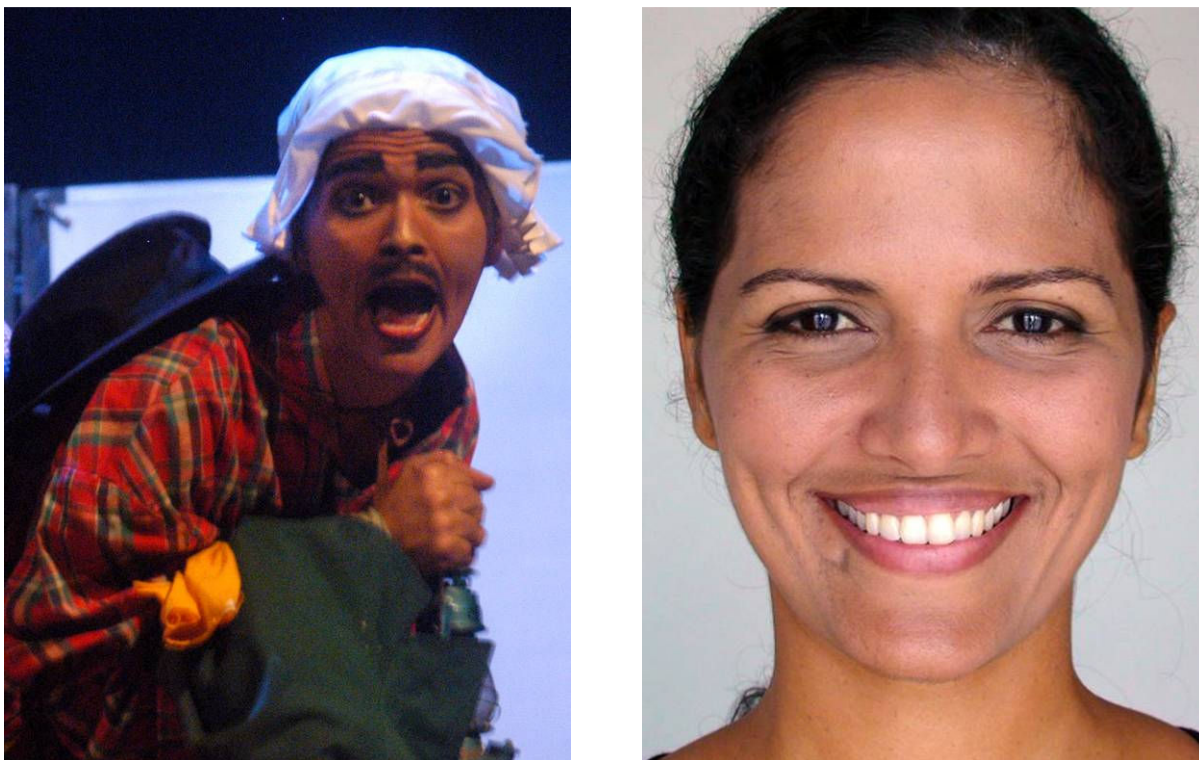


Figura 54: Bonifácio Arruda X Janaína Carvalho.

Foto de Márcio Lima (esquerda) e Janaína Carvalho (direita).Fonte: arquivo pessoal .

4.3.6 Chico Inácio



**Figura 55: Samanta Olm como Chico Inácio. Foto de Márcio Lima.
Fonte: arquivo pessoal.**

Chefe político do Pito Aceso e patrão de Bonifácio, Francisco Inácio Ubatatá é um homem simpático, muito popular em sua cidade, o que lhe garante o trono de imperador na festa do Espírito Santo. Contudo, guarda uma grande mágoa: não saber o paradeiro de sua filha, a quem abandonou. Interpretado por Samanta Olm, Chico Inácio foi um dos únicos personagens a usar postigos –

sobrancelhas e bigode. No princípio do trabalho com maquiagem, sugeri aos alunos que buscassem materiais alternativos - como tecidos, lã, papel crepom - para a confecção de postiços. Poucos investigaram a questão, a maioria preferiu a facilidade de trabalhar somente com a maquiagem, que já estava à mão. Samanta foi à única a produzir efetivamente seus próprios postiços: um par de sobrancelhas e um enorme bigode, feitos de feltro preto. Além destes, o chefe do Pito Aceso usava ainda um grande par de óculos quadrados.

Os postiços de feltro e o grande par de óculos eram por si só muito marcantes no rosto da atriz. Era necessário, então, definir as outras partes da fisionomia, de maneira que não entrassem em conflito com os elementos sobrepostos, e ao mesmo tempo, que não fossem completamente minimizados por eles. Como o personagem deveria ter um ar ligeiramente melancólico, as sobrancelhas postiças eram posicionadas diagonalmente, de modo que os cantos



Figura 56: Chico Inácio - detalhe sobrancelhas.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

internos ficavam posicionados no alto da testa, elevados em relação aos cantos externos, que desciam em direção às têmporas. A sobrancelha natural da atriz foi previamente anulada.

Tal posicionamento era parecido com o utilizado por Laudelina, mas de forma muito mais exagerada. De fato, ao final da peça, revela-se uma grande surpresa: Chico Inácio é o pai de Laudelina! Uma suave olheira foi criada, para enfatizar o efeito da melancolia. O nariz ganhou definição em suas laterais, tornando-se reto em sua superfície, e a ponta foi arredondada, o que criou um interessante contraste com o bigode.



Figura 57: Chico Inácio - detalhe olheiras e nariz.

Foto de Márcio Lima. Fonte: arquivo pessoal.

O bigode postiço ocupava toda a área abaixo do nariz da atriz, e cobria seu lábio superior. Lateralmente, ultrapassava os vincos naso-labiais. Abaixo dele, podia-se ver o lábio inferior, com generoso contorno, o que pode indicar ternura, intensa expressão emocional, natureza afetuosa, simpática e sociável. O queixo, assim como o nariz, ganhou formas arredondadas, o que também destacou a boca, além de contrastar com o bigode. A finalização da caracterização dava-se com o penteado de Chico Inácio: seus cabelos eram repartidos lateralmente, logo acima da têmpora esquerda, e em seguida penteados para o lado direito, grudados na cabeça, como se o personagem procurasse esconder uma suposta calvície com os cabelos das laterais da cabeça.



Figura 58: Chico Inácio X Samanta Olm.

Foto de Márcio Lima (esquerda) e Samanta Olma (direita). Fonte: arquivo pessoal.

5 CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como propósito se debruçar sobre o processo de criação da caracterização visual do espetáculo *O Mambembe*, encenado em 2007.¹ pelos alunos do Módulo V de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, sob minha orientação, como docente desta universidade. Embora a turma tenha concebido e executado os figurinos e maquiagens, o foco desta dissertação foi direcionado para a maquiagem cênica somente, restrita ao rosto. Mais especificamente, o tema central deste estudo foi a criação dos rostos de personagens-tipo para o referido espetáculo.

O procedimento de concepção e execução desta maquiagem foi resultado das aulas desenvolvidas ao longo do semestre, no componente curricular Laboratório de Criação Cênica I. A estrutura curricular do Sistema de Módulos atualmente operante na Escola de Teatro possibilitou aos alunos vivenciarem a experiência de construir esse espetáculo de forma intensa e completa. Como os componentes atuam de forma integrada, o semestre se configurou como um profundo mergulho no universo abarcado pela encenação: os estudantes puderam trabalhar o texto de origem da peça e sua análise; assistiram aulas de história do teatro brasileiro, que contextualizaram o momento histórico e os procedimentos de atuação utilizados na virada do século XIX para o século XX; trabalharam a construção dos personagens e suas inter-relações nas aulas de Interpretação; e participaram da criação e confecção de todos os elementos visuais da cena – figurinos, maquiagens, cenário, adereços.

Tudo foi feito com a participação dos discentes, sob orientação dos professores responsáveis pelas respectivas áreas de conhecimento.

É importante ressaltar que a natureza colaborativa e multidisciplinar deste sistema desenvolve no aluno a consciência da necessidade de cuidar de seu processo criativo, além de propor uma dinâmica na qual o estudante se torna responsável pelo resultado obtido na encenação. Didaticamente a trajetória percorrida pela turma é enriquecida pelas demandas peculiares do trabalho em equipe: cada um responde pelo todo.

A partir das primeiras diretrizes traçadas pela diretora do espetáculo – trabalho de tipificação e atualização dos personagens e inspiração visual decorrente das pinturas de James Ensor – começou-se o processo de investigação a respeito das possibilidades de caracterização visual pertinentes. Como aporte teórico para fundamentar as mudanças operadas nas feições, foi utilizada a teoria da fisiognomonia. Os principais autores estudados foram Johann Caspar Lavater (que em sua obra contempla Charles Le Brun e Giambattista Della Porta) e Richard Corson - que, apesar de não ser fisiognomonista, propõe que a teoria seja usada como suporte para criação de maquiagens teatrais. Seu texto foi a principal fonte de referência dos discentes. O estudo da teoria produziu rico substrato para a utilização cênica na composição de tipos cômicos. Utilizamos seus princípios não como verdade científica, mas como pilar poético.

O trabalho com personagens-tipo realizado pelos atores permitiu a utilização da teoria fisiognomônica como forma de inspiração para a criação do rosto

dos personagens, de forma codificada, cômica e caricata. A alusão ao teatro musicado carioca foi feita sem que perdêssemos a atualidade dos personagens. O estudo da fisiognomonia buscou suscitar a questão do reconhecimento do personagem à primeira vista, seu pronto reconhecimento pelo público. O aprofundamento do tema revelou dois pontos importantes: primeiro, a curiosidade humana em conhecer a personalidade alheia a partir do semblante vem de longa data; segundo, não é importante, para o presente trabalho, que a atribuição de personalidade aos traços faciais seja correta ou equivocada, ou não dê conta da variedade de nuances de que pode ser constituída uma personalidade, e sim, que a associação de certas feições com possíveis aspectos do caráter acontece, mesmo que de forma inconsciente. Logo, a formação de alguns tipos de rostos gera no espectador determinadas impressões (como nos desenhos animados), e foram esses rostos que procuramos alcançar para os personagens-tipo de *O Mambembe*.

Não é possível aferir, através da presente pesquisa, se a fisiognomonia é a melhor escolha para a criação da maquiagem de personagens-tipo, ou de outra espécie de maquiagem – tampouco o objetivo deste trabalho foi criar qualquer tipo de metodologia. Esta dissertação se ateve a uma experiência específica, na qual o aporte teórico foi escolhido em função do caso.

O curto espaço de tempo disponível para a realização do trabalho dificultou o aprofundamento da pesquisa por parte dos alunos. Em outra situação, os discentes poderiam ter lido mais textos, experimentado diferentes mímicas faciais e, conseqüentemente, novas maquiagens. Dadas as circunstâncias, optamos por

elaborar a maquiagem a partir das primeiras mímicas faciais trabalhadas pelos atores, e então testar técnicas diversas de maquiagem.

A dedicação dos estudantes foi fundamental para o andamento da experiência. Aqueles que estiveram mais presentes e atuantes visivelmente obtiveram maior êxito em suas produções. Traduzir em cores e traços uma idéia que se tem em mente não é tarefa das mais fáceis, ainda que se possua total conhecimento das ferramentas disponíveis. Um bom resultado em termos de maquiagem depende do empenho empregado, na medida em que cada acerto pode ser precedido por muitos erros, e somente a prática constante possibilita a familiaridade com as técnicas e os materiais. Dentro dessa perspectiva, e levando-se em conta a questão da falta de tempo, considero de extrema importância a inserção da caracterização visual deste espetáculo desde o início da montagem. Esse fator se configurou como uma vantagem para turma, que pôde desenvolver seu processo criativo de caracterização visual também nos ensaios, além do Laboratório de Criação Cênica I.

Optei pelo formato relato nesta dissertação por causa da minha inserção no processo de criação e execução da maquiagem dos personagens-tipo de *O Mambembe*. Como parte integrante de todos os procedimentos adotados, desde a concepção até a finalização, escolhi me posicionar desta forma também aqui nestas linhas. Considero de suma importância o trabalho de descrição de processos de aula e de criação de espetáculos, assim como sua conceituação. A maquiagem teatral, como área de conhecimento, constitui um saber, embora a produção teórica em torno do assunto seja tão escassa. Também por este motivo considero importante o

trabalho com cunho descritivo, por suas possibilidades de se tornar inspiração e ferramenta para outros processos criativos.

Apresento aqui a maquiagem como elemento constituinte da cena e, nesse sentido, fundamental. A postura tomada em retirar a maquiagem teatral de um lugar acessório e trazê-la para o âmbito da concepção cênica abre novos caminhos para a encenação. A caracterização externa dos personagens se configurou como ponto-chave da montagem, alavancando todo o processo. A maquiagem foi considerada nesta pesquisa não apenas ferramenta para o ator: sua relevância é ponderada no aspecto composicional da estrutura do espetáculo e nas relações que estabelece com todos os outros elementos da cena.

É necessário ainda salientar a escassa produção bibliográfica disponível sobre o assunto. Tal escassez configurou-se como uma barreira a ser transposta durante a elaboração desta pesquisa. A dificuldade é encontrada tanto no campo teórico quanto no campo prático: existem livros que tratam da prática da maquiagem, manuais técnicos, mas são raros em língua portuguesa, o que inibe o acesso, do aluno principalmente. A abordagem teórica é ainda mais modesta, limitando-se a algumas poucas dissertações recentemente produzidas. Daí a importância de se desenvolverem cada vez mais trabalhos nessa área, como forma de contribuição acadêmica e profissional.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Artur. **Teatro completo de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

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

BARASCH, Moshe .Character and physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George a renaissance text on expression in art. **Journal of the History of Ideas**, Vol. 36, No. 3. (Jul. - Sep., 1975), pp. 413-430.

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.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

COLANTUONO, Anthony. The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's 'Conference sur l'expression generale et particuliere'. **The Art Bulletin**, 78, número 2, junho de 1996. Disponível em:<<http://find.galegroup.com>>. Acesso em: 23 nov 2007.

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

_____. **The mask of reality**. An approach to design for theatre. Kentucky: Anchorage Press, 1968.

CORSON, Richard. **Stage makeup**. 5 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1975.

DARWIN, Charles. **The expression of the emotions in man and animals**. New York: D. Appleton And Company, 1899.

DELEUZE, Guilles; 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.

FERNÁNDEZ-DOLS, José-Miguel; CARRERA, Pilar; CASADO, Cristina. The meaning of expression: views from art and other sources. In: **Say not to Say: New perspectives on miscommunication** L. Anolli, R. Ciceri and G. Riva (Eds.) IOS Press, 2001.

GACIO, Luis Millá. **Tratado de caracterizacion teatral**. Barcelona: Libreria Teatral Millá, 1944.

GOMBRICH, E. H. **The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation**. Phaidon Press, 1994.

GRAHAM, John. Lavater's physiognomy in England. **Journal of the History of Ideas**, Vol 22, nº 4, (out - dez 1961), pp. 561 - 572. Disponível em <<http://links.jstor.org/sici?sici=0022-5037%28196110%2F12%2922%3A4%3C561%3ALPIE%3E2.0.CO%3B2-L>>. Acesso em: 04 set 2007.

GRAY, Richard T. **About face**. German physiognomic thought from Lavater to Auschwitz. Detroit: Wayne State University Press, 2004.

HARTLEY, Lucy. **Physiognomy and the meaning of expression in nineteenth-century culture**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

HASSIN, Ran; TROPE, Yaacov. Facing faces: studies on the cognitive aspects of physiognomy. **Journal of Personality and Social Psychology**, 2000, Vol. 78, No. 5, 837-852.

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

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. *In: Semiólogia do teatro*. Organizadores: J. Guinsburg, Teixeira Coelho Netto, Reni Chaves Cardoso. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LAVATER, John Caspar. **Essays on physiognomy**: designed to promote the knowledge and the love of mankind. 4ª edição. Tradução de Thomas Holcroft. London : Thomas Tegg, 1844.

LISETTI, Christine L.; SCHIANO, Diane J. Automatic facial expression interpretation: where human-computer interaction, artificial intelligence and cognitive science intersect. **Pragmatics and Cognition** (Special Issue on Facial Information Processing: A Multidisciplinary Perspective), Vol. 8(1): 185-235, 2000.

LOCKE, John. **An essay concerning human understanding**. 28ed. London: T. Tegg And Son, 1838.

MAGALHÃES, Mônica Ferreira. **Um rosto para a personagem**: o processo criativo das maquiagens do espetáculo teatral “Partido” – do Grupo Galpão. 2004. 176f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MARQUES, Daniel. O tipo cômico: construção dramatúrgica, atorial e cênica. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005. Ano 8. Nº 8.

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.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Ed. Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da cultura, 1999.

OOMMEN, A; OOMMEN, T. Physiognomy : A critical review. **J Anat. Soc. India** 52(2) 189-191 (2003) Department of Anatomy, KS Hegde Medical Academy, Mangalore *Colaco Hospital, Mangalore, INDIA.

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

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

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

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do Teatro Brasileiro**: 1507-1908. 1ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

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

POPOVIĆ, Mladen. **Reading the human body** : physiognomics and astrology in the Dead Sea Scrolls and Hellenistic-Early Roman period Judaism. 2006. - XIV, 328 Disponível em <http://dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/theology/2006/m.popovic/00d_intro.pdf> Acesso em: 09 jan 08.

REIS, Angela. **Cinira Polônio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

_____; MARQUES, Daniel. Eu sou meio perigoso nesta história de cacôs: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro. **O Percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/UniRio, 2004. Ano 12. Nº 13.

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

SAMPAIO, José Roberto Santos. **A maquiagem de Claudete Elóy na Companhia de Teatro da UFBA nas montagens**: Na Selva das cidades, A mulher sem pecados e Hedda Gabler. 2007. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

SECORD, Paul F.; BEVAN, William. Personalities in faces: III. A cross-cultural comparison of impressions of physiognomy and personality in faces. **The Journal of Social Psychology**, 1956, 43, 283-288. Department of Psychology, Emory University.

SHORTLAND, Michael. Skin deep: Barthes, Lavater and the legible body. **Economy and Society**, volume 14, número 3, agosto de 1985. Disponível em: <<http://web.ebscohost.com>>. Acesso em: 23 nov 2007.

SOUZA, Jesus Fernando Vivas de. **A maquiagem no processo de construção do personagem**. 2004. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STRENKOVSKY, Serge. **The art of make-up**. New York: E.P. Dutton & Company, 1937.

TORRES NETO, W. L. **Arthur Azevedo: uma vida entre cena e texto**. X Encontro Regional de História e Biografias, 2002, Rio de Janeiro. X Encontro Regional de História e Biografias: Livro de Resumos. Rio de Janeiro : ANPUH-RJ, 2002. p. 109-109.

VENEZIANO, Neide. O teatro de revista. **O teatro através da história**. Organização Carlinda Nuñez. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994. V.2

WALGATE, Wendy. **Bernini and the practice of physiognomy**. 2003. Disponível em: <http://walgate.com/PDF/WendyWalgate_BerniniEssay.pdf>. Acesso em: 26 jul 2007.

WANG, Yi Lin e PATRICK, Jeff. Challenging physiognomy : questioning the Idea that facial characteristics are indicative of personality. **Proceedings of the APS Annual Conference: Bridging the Tasman: Science, culture and practice**. Melbourne: Australian Physiological Society, 2006.

ANEXOS

ANEXO A

Tradução, resumo e adaptação da seção *Parts of the human body* do livro *Essays on Physiognomy: designed to promote the Knowledge and the love of mankind*, de Johann Caspar Lavater (4ª edição. Tradução para o inglês de Thomas Holcroft. London : Thomas Tegg, 1844.) pp. 379-397.

PARTES DO ROSTO

TESTA

Divisão da testa (de perfil) em três classes

Podemos dividir as testas (de perfil) em três classes principais: as retraídas, as perpendiculares, e as projetadas. Cada uma dessas classes tem múltiplas variações, as quais facilmente podem ser outra vez classificadas em: 1) retilínea; 2) meio redonda, meio retilínea, harmoniosamente um pouco dos dois; 3) meio redonda, meio retilínea, interrompida; 4) linha curva, simples; 5) linha curva, dupla ou tripla.

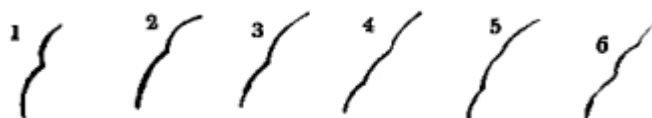


Figura I: divisões da testa. Fonte: LAVATER (1844, p. 380).

Tipos de testa

1. Quanto mais comprida a testa, mais compreensão, e menos atividade.
2. Quanto mais comprimida, curta e firme a testa, mais compressão, firmeza e menos volubilidade no homem.
3. Quanto mais curvo e angulado o contorno, mais sensível e flexível a personalidade; quanto mais retilíneo, mais pertinácia e severidade.

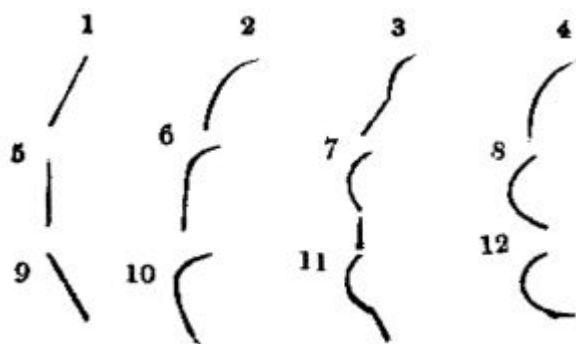


Figura II: tipos de testa. Fonte: LAVATER (1844, p. 380).

4. Perfeita perpendicularidade, do cabelo ao topo da sobrancelha, necessidade de entendimento.
5. Perfeita perpendicularidade, gentilmente arqueada no topo, como a 6, denota excelente propensão a frieza, tranqüilidade, profundidade, pensamento.
6. Projeção, como em 9, 10, 11, 12, imbecilidade, imaturidade, fraqueza, estupidez.
7. Retração, como em 1, 2, 3, 4, em geral denota superioridade de imaginação, juízo e intensidade.

8. As testas redondas e proeminentes no alto e retas embaixo e, no conjunto, perpendiculares, um pouco como a 7, mostram muito entendimento, vida, sensibilidade, veemência e uma frieza gélida.
9. As testas oblíquas, retilíneas são também muito veementes e vigorosas.
10. Testas arqueadas como a 4 aparentam, apropriadamente, serem femininas. A 8 é insuportavelmente estúpida. A 12 [aparenta] ultra estupidez e imbecilidade.
11. Uma união feliz de linhas retas e curvas, com uma posição feliz da testa, expressa o mais perfeito caráter de sabedoria. Por união feliz quero dizer quando as linhas insensivelmente se harmonizam e por posição feliz quando a testa não é nem muito perpendicular nem muito retraída, aproximadamente a posição da 2.
12. Quase posso estabelecer como um axioma que linhas retas, consideradas como tal, e curvas, consideradas como tal, são relacionadas com poder e fraqueza, obstinação e flexibilidade, entendimento e sensação.
13. E não vi um homem, até então, com sobrancelhas projetadas, pronunciadas, que não tivesse grande propensão a um aguçado exercício do entendimento e a planos inteligentes.
14. Ainda há muitas cabeças excelentes que não têm essa agudez, os que têm mais solidez na testa, como um muro perpendicular, afundado horizontalmente sobre as sobrancelhas, e são gentilmente arredondados em cada lado na direção das têmporas.

15. Testas perpendiculares, projetadas como se não imediatamente repousassem sobre o nariz, que é pequeno, enrugado, curto e brilhante são certamente sinais de fraqueza, pouco entendimento, pouca imaginação, pouca sensação.
16. Testas com protuberâncias muito angulosas, nodosas, sempre denotam muito vigor, firmeza, aspereza, opressão, ardência, atividade e perseverança.
17. É com certeza sinal de um entendimento claro, audível, e um bom temperamento, quando o perfil da testa tem dois arcos proporcionais, o mais baixo deles projetado.
18. Olhos cujos arcos ósseos são firmes, definidos, marcados, facilmente delineados, eu só vi em grandes homens, nobres. Todos os ideais clássicos [greco-romanos] tinham esses arcos.
19. Testas quadradas, quer dizer, com têmporas extensas, e ossos do olho fortes, mostram circunspecção e certeza de caráter.
20. Dobras perpendiculares, se naturais à testa, denotam aplicação e poder: dobras horizontais, e aquelas quebradas no meio, ou nas extremidades, em geral negligência e ambição.
21. Reentrâncias profundas, perpendiculares, nos ossos da testa, entre as sobrancelhas, só encontrei em homens de sonoro entendimento, livres e de mente nobre, a não ser que houvesse alguma feição positivamente contraditória.

22. Uma veia azul frontal, em formato de Y, quando em uma testa aberta, lisa, bem arqueada, só tenho achado em homens de extraordinário talento, e de personalidade generosa e ardente.
23. Os seguintes são os sinais mais indubitáveis de uma testa excelente, perfeitamente bela e significativa, inteligente e nobre:
- a. Uma exata proporção com a outras partes do semblante. Precisa se igualar ao nariz ou à parte de baixo do rosto em comprimento (ex. um terço).
 - b. Na largura, precisa ou ser oval no topo (como a testa da maioria dos grandes homens ingleses) ou quase quadrada.
 - c. Livre de irregularidades, ou rugas; ainda que podendo se enrugar, quando concentrado, sentindo dor, ou apenas indignado.
 - d. Acima deve retrair-se, abaixo projetar-se.
 - e. A cavidade dos olhos precisa ser simples, horizontal; e, se vista de cima, deve apresentar uma curva pura.
 - f. Deve haver uma pequena cavidade no centro, de cima para baixo, e atravessar a testa, como se para separá-la em quatro divisões, que apenas podem ser perceptíveis por uma luz clara, descendente.
 - g. A pele deve ser mais clara na testa que nas outras partes do semblante.

h. A testa deve ser composta em todas as partes de contornos tais que, se uma seção de um terço apenas seja vista, possa ser apenas determinado se as linhas são retas ou circulares.

24. Testa curtas, enrugadas, nodosas, regulares, pressionadas em um dos lados, com rugas em interseção, são incapazes de amizades duráveis.

25. Não desanime se um amigo, um inimigo, uma criança, ou um irmão, mesmo um transgressor, tiver uma boa testa, bem proporcionada, aberta; ainda há muita certeza de melhora, muito motivo para esperança.

OLHOS

Olhos azuis

Olhos azuis são, geralmente, mais significantes de fraqueza, afeminação e submissão do que marrons ou pretos. É verdade que existem muitos homens poderosos com olhos azuis, mas eu encontro mais força, virilidade e pensamento combinados com marrons do que com azuis.

Homens coléricos têm olhos de todas as cores, porém mais marrons e inclinados pro verde do que azuis. Essa propensão ao verde é quase uma indicação decisiva de ardor, fogo e coragem. Nunca encontrei olhos azuis claros em melancólicos; raramente nos coléricos, mas em sua maioria, no temperamento fleumático, o qual, contudo, tem muita atividade.

Tipos de olhos

Quando o arco inferior definido pela pálpebra superior é perfeitamente circular, sempre denota bondade e ternura, mas também medo, timidez e fraqueza.

O olho aberto, não comprimido, formando um longo ângulo agudo com o nariz, tenho visto raramente, e só em pessoas severas e inteligentes.

Até agora não vi um olho em que a pálpebra formasse uma linha horizontal sobre a pupila, que não pertencesse a um homem muito severo, hábil, perspicaz: fique entendido que eu tenho encontrado estes olhos em muitos homens de valor, mas homens de grande penetração e simulação.

Olhos largos, abertos, com o branco à vista debaixo do globo ocular, tenho observado nos tímidos e fleumáticos; e também nos corajosos e tempestuosos. Quando comparados, entretanto, o flamejante e o frágil, o determinado e o indeterminado, serão facilmente distinguíveis. A formação é mais firme, mais fortemente delineada, é menos oblíqua, tem o feitio melhor, mais espesso e pálpebras menos macilentas.

As imagens das nossas agitações secretas são particularmente pintadas nos olhos. Os olhos referem-se mais à alma do que qualquer outro órgão; parecem ser afetados por, e participarem de, todas as suas emoções; expressam sensações o mais vividamente, paixões as mais tumultuadas, sentidos os mais deleitáveis, sentimentos os mais delicados. Eles os explicam em toda sua força, em toda sua pureza, assim que nascem, e os transmitem por traços, tão rápido, como se para infundir em outras mentes o fogo, a atividade, a pura imagem com a qual são

inspirados. Os olhos a um só tempo recebem e refletem a inteligência do pensamento e a quentura da sensibilidade; este é o sentido da mente, a língua do entendimento.

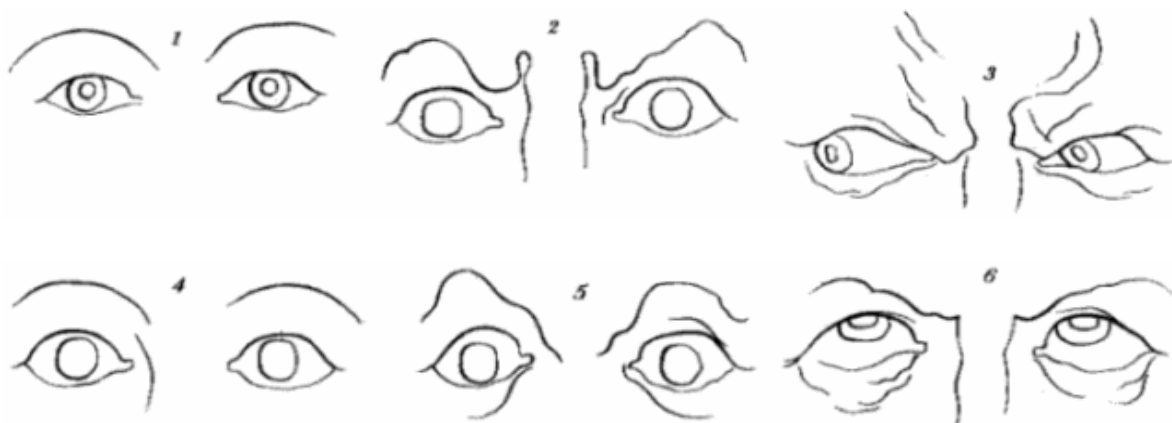


Figura III: Tipos de olhos 1-6. Fonte: LAVATER (1844, plate LXXII).

1. Insípido, vago, artificial. A linha superior pode tanto pertencer à pálpebra quanto à sobrancelha.
2. Terror e cólera, destituído de poder. O arqueado da sobrancelha e a largura do nariz são do mesmo modo impossíveis, onde o canto do olho é tão obtuso.
3. Terror, repugnância e raiva; mas geral não determinados, não exatos.
4. Olhos que nunca podem alcançar o poder do pensamento. O primeiro contorno de perplexidade ignorante. Olhos que nada tiram – e nada dão.
5. Raiva convulsiva: a afetação do poder sem a realidade.
6. Devoção estúpida misturada com dor.

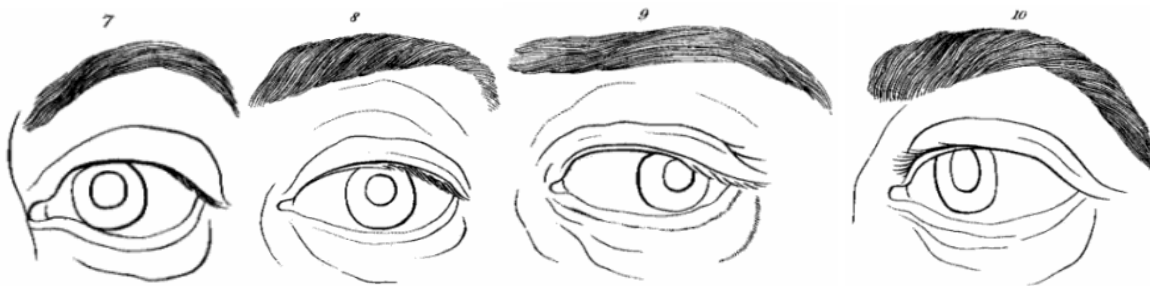


Figura IV: Tipos de olhos 7-10. Fonte: LAVATER (1844, plate LXXII).

7. O olho do temperamento colérico, cheio de coragem e resolução ativa.
8. Menos corajoso, mas sábio; menos firme, porém mais atencioso. O ângulo do olho é muito curto para um olho tão comprido; a dobra da pálpebra superior se adéqua também, não está em harmonia com a sobrancelha.
9. Com mais índole que o anterior; mas o ângulo outra vez muito obtuso, e o contorno da pálpebra inferior impreciso. Um olho que penetra o coração; totalmente observador dos homens e nascido heroicamente.
10. Menos genial. O contorno inferior, mais uma vez, impreciso, inexpressivo. Um olho fleumático-sangüíneo; de algum modo lânguido; melhor considerar o todo do que atentar para a parte; desdenhando o pequeno e disposto para o abrangente.

Diferenças entre olhos de homens e animais

Basta considerar a extraordinária diferença entre os olhos dos homens e os dos brutos para determinar, do mero contorno dos olhos, a diferença da personalidade. (...) quanto pode ser deduzido do longo, do circular, do olho oblíquo, especialmente pela posição e inclinação dos cantos! O olho do cachorro pode ser

considerado como o meio-termo entre o dos homens e o dos animais selvagens. Peixes e aves têm olhos redondos, sem ângulos nos cantos das pálpebras. Quanto mais pontudo o ângulo, e quanto mais inclinado, mais é habilidoso. Quanto mais horizontais os olhos e os ângulos, mais humanos. Quanto menos arqueado o contorno superior, não sendo horizontal, mais fleumático e estúpido. Na proporção do ângulo do olho para a boca, bem como na relação entre seus lados e sua abertura é que está a humanidade ou brutalidade da criatura.

SOBRANCELHAS

As sobrancelhas, consideradas à parte, são decisivas para a personalidade.

Tipos de sobrancelhas

Sobrancelhas regularmente arqueadas são características da jovialidade feminina.

Retilíneas e horizontais são masculinas.

Arqueado e horizontal combinados denotam entendimento masculino e doçura feminina.

Desarrumadas e emaranhadas denotam uma mente correspondente, a não ser que o cabelo seja fino; e então significam entusiasmo gentil.

Comprimidas, firmes, com os pêlos paralelos, como se cortadas, são dos mais decisivos sinais de entendimento maduro, firme, valoroso, profunda sabedoria e uma percepção verdadeira e infalível.

Monocelhas, mantidas tão belamente pelos árabes e consideradas pelos antigos fisiognomonistas como marca de habilidade, não acredito nem que sejam belas, nem que sejam características de tal qualidade. Elas são encontradas nos semblantes mais abertos, honestos e valorosos: é verdade que dão à face uma aparência obscura e talvez denotem problemas de mente e coração.

Sobrancelhas baixas, diz Winkelmann, comunicam algo de severo e melancólico da cabeça de Antinous. Não vi ainda um profundo pensador, ou mesmo um homem de coragem e prudência, com sobrancelhas fracas, altas, que, de certa maneira, igualmente dividem a testa.

Sobrancelhas fracas denotam fleuma e debilidade, ainda que existam homens poderosos e coléricos que as tenham; mas essa fraqueza da sobrancelha é sempre uma dedução de poder e ardor.

Sobrancelhas angulosas, fortes, interrompidas, sempre denotam fogo e atividade produtiva. Quanto mais próxima é a sobrancelha dos olhos, mais sério, profundo e firme é o caráter. Quanto mais longe dos olhos, mais volúvel, facilmente movido e menos empreendedor.

Distantes uma da outra, sensações rápidas, abertas, quentes. Sobrancelhas brancas significam fraqueza. Marrons, firmeza.

O movimento das sobrancelhas contém numerosas expressões, especialmente de paixões ignóbeis: orgulho, raiva e desprezo; o homem arrogante despreza e é desprezível.

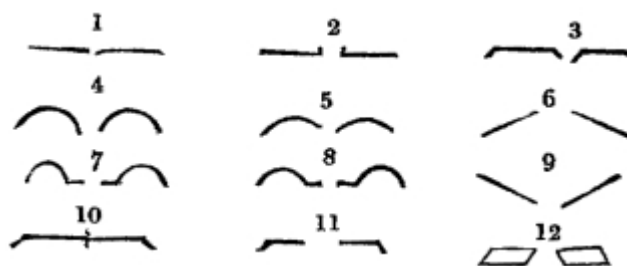


Figura V: Tipos de sobrancelhas. Fonte: LAVATER (1844, p. 390).

Acima estão doze formatos de sobrancelhas. Todas podem ser acompanhadas por inteligência. *É possível*, embora, que 10 tenha dificuldade, 11 menos dificuldade, 9 mais, 6 muita dificuldade, 4 mais que todas. 1,2 e 3, ao contrário, raramente acompanham tolices, 12 é a forma de inteligência que raramente falha.

NARIZ

Os antigos corretamente chamavam o nariz de *honestamentum faciei*.

Considero o nariz a base, ou o ponto de contato do cérebro. Quem quer que esteja familiarizado com o arco gótico vai entender perfeitamente o que quero dizer com esse ponto de contato; sobre ele todo o poder do arco da testa repousa e sem ele a boca e as bochechas seriam oprimidas por miseráveis ruínas.

Um belo nariz nunca será encontrado acompanhando um semblante feio.

Qualidades de um nariz perfeitamente belo

a. seu comprimento deve se igualar ao comprimento da testa; b. no topo deve haver uma gentil reentrância; c. visto de frente, o dorso, dorsum, spina nasi, deve ser largo e aproximadamente paralelo, ainda que acima do centro algo mais largo; d. o botão, ou final do nariz, orbiculus, não deve ser nem duro nem carnudo e

seu contorno inferior deve ser marcadamente definido, bem delineado, nem pontudo nem muito largo; e. os lados, pinnae, vistos de frente, precisam ser bem definidos, e as narinas descenderem gentilmente, encurtando-se; f. visto de perfil, o botão do nariz não deve ter mais do que um terço de seu comprimento; g. a narina, acima, precisa ser pontuda; abaixo, arredondada; e ter, de maneira geral, uma curva gentil e ser dividida em duas partes iguais, no perfil do lábio superior; h. os lados - ou arcos do nariz - precisam ser como paredes; i. acima, devem estar próximos do arco das sobrancelhas; perto do olho, devem estar pelo menos a meia polegada de largura. Tal nariz vale mais do que um reino.

Existem, de fato, inumeráveis excelentes homens com narizes imperfeitos, mas a excelência deles é de um tipo muito diferente. Tenho visto as pessoas mais nobres, capazes, puras, com narizes pequenos, e côncavos de perfil; mas seu valor consiste mais em sofrimento, escuta, aprendizado e aproveitamento das belas influências da imaginação; contanto que as outras partes da forma estejam bem organizadas. Narizes, ao contrário, arqueados perto da testa, são capazes de comandar, governar, agir, dominar, destruir. Narizes retilíneos podem ser chamados de pedra fundamental entre os dois extremos. A igualdade entre agir e sofrer, com poder e tranqüilidade.

Tipos de nariz

Ainda não vi um nariz com o dorso largo, arqueado ou retilíneo, que não pertencesse a um extraordinário homem.

Há ainda narizes que não são largos dorsalmente, mas afinam perto da testa, de extraordinário poder; seu poder, porém, é mais elástico e momentâneo do que produtivo.

As narinas pequenas são um sinal indubitável de timidez e falta de empreendedorismo. As narinas largas, abertas, são certamente uma indicação de sensibilidade, que pode facilmente degenerar para sensualidade.



Figura VI: Tipos de narizes 1-4. Fonte: LAVATER (1844, plate LXXIV).

Se quisermos, podemos reduzir os narizes a três principais classes: 1. Aqueles cuja parte de baixo, ou as narinas, podem ser consideradas horizontais. Estes são os mais belos, nobres e cheios de espírito. Mas são muito incomuns. 2. Aqueles cujo contorno inferior, incluindo as narinas, são virados para cima. São comumente mais baixos e côncavos no alto do que o exemplo aqui dado, no qual a narina é imprecisa, e o contorno muito nobre. 3. O nariz curvo usualmente denota melancolia; raramente é visto sem uma mistura ou inclinação à melancolia; ou sem sagacidade, sarcasmo e mente; ao qual, como o quarto, nós podemos adicionar o nariz cartilaginoso, irregular, inteligente; determinado, poderoso, colérico.



Figura VII: Tipos de narizes 5-8. Fonte: LAVATER (1844, plate LXXIV).

Como no comprimento, ou melhor, projeção do nariz, assim é o do queixo. Do nariz podemos definir o queixo, e do queixo, o nariz. Até que se esteja hábil a determinar o que é um membro, ao ver o outro, o todo de cada feição do semblante, nós não estaremos senão na entrada dos templos da fisiognomonia. 7 e 8 são os contornos de mais inteligência; a testa da 8 ainda mais que a da 7. 5, seria muito mais ajuizado se a parte de baixo fosse um pouco menos extensa; 5 é o mais penetrante; 7, mais gosto; 8, o mais mental; 6, pode ter habilidades. A descida da testa para o nariz me parece de alguém opressivamente obstinado, frio, e sem vida.



Figura VIII: Tipos de narizes 9-11. Fonte: LAVATER (1844, plate LXXIV).

Três narizes muito sábios, pontiagudos, ativos, o que pode ser descoberto pelas ondulações e gentis inflexões dos contornos: 9 é o mais ajuizado, notável e empreendedor; 10, o mais suave, menos colérico; 11, o menos nobre, embora não ignóbil; o mais difícil de ser enganado; o mais pontiagudo.

Nariz de acordo com a nacionalidade

Os tártaros, geralmente, têm narizes achatados, com depressões; os negros, largos; os judeus, aduncos. Os narizes dos ingleses raramente são pontudos, mas geralmente arredondados. Se pudermos julgar por seus retratos, os holandeses raramente têm narizes bonitos ou significantes. O nariz dos italianos é grande e energético. Os grandes homens da França, em minha opinião, têm as características de sua grandeza, geralmente, no nariz.

BOCA

O que quer que esteja na mente, é comunicado para a boca. Quão cheia de personalidade é a boca, seja em descanso ou falando, por seus infinitos movimentos! Quem pode expressar sua eloquência, mesmo em silêncio!

Oh! Porque posso eu apenas, imperfeita e tremulamente, declarar todas as honras da boca; a cadeira principal da sabedoria e da insensatez, poder e debilidade, virtude e vício, beleza e deformidade, da mente humana; a cadeira do amor, todo ódio, toda sinceridade, toda falsidade, toda humildade, todo orgulho, toda dissimulação e toda verdade!

O que se deve observar nos lábios

Distingue-se em cada boca: *a.* o lábio superior, singularmente; *b.* o lábio inferior, da mesma forma; *c.* a linha formada pela união dos dois, quando tranquilamente fechados, se podem estar fechados sem estarem pressionados; *d.* o meio do lábio superior, em particular, e *e.* do lábio inferior; *f.* o contorno inferior da linha do meio, em cada canto; e, por último, *g.* a extensão da linha do meio em ambos os lados. Sem tais distinções, não será possível delinear a boca corretamente.

Os lábios acompanham a personalidade

Assim como são os lábios, é a personalidade. Lábios firmes, personalidade firme; lábios fracos, e rápidos no movimento, personalidade fraca e oscilante.

Tipos de lábios

Lábios bem definidos, grandes e proporcionais, com a linha do meio igualmente sinuosa, em ambos os lados, e facilmente desenháveis, embora possam denotar uma inclinação ao prazer, nunca são vistos em semblantes maus, mesquinhos, ordinários, falsos, viciosos.

Uma boca sem lábios, semelhante a uma linha sozinha, denota frieza, diligência, amor à regras, precisão, trabalhos de dona de casa; e se é desenhado para cima nos dois cantos, afetação, pretensão, vaidade e, o que sempre pode ser o produto da vaidade fria, malícia.

Lábios muito carnudos sempre se relacionam a sensualidade e indolência.

Lábios calmos, bem fechados, sem pressão, e bem delineados certamente são sinais de consideração, discrição, firmeza.

Um lábio superior ligeiramente projetado geralmente significa bondade . Também existem inúmeras boas pessoas com lábios inferiores projetados, mas a bondade destes últimos é mais fidelidade crua, e boas intenções, do que amizade ativa, morna.

O lábio inferior aberto no meio denota uma personalidade extravagante.

Uma boca fechada, não afetada, sempre denota coragem e resistência; e a boca aberta sempre se fecha quando a coragem é indispensável. A boca aberta fala de reclamações e a fechada, de tolerância.

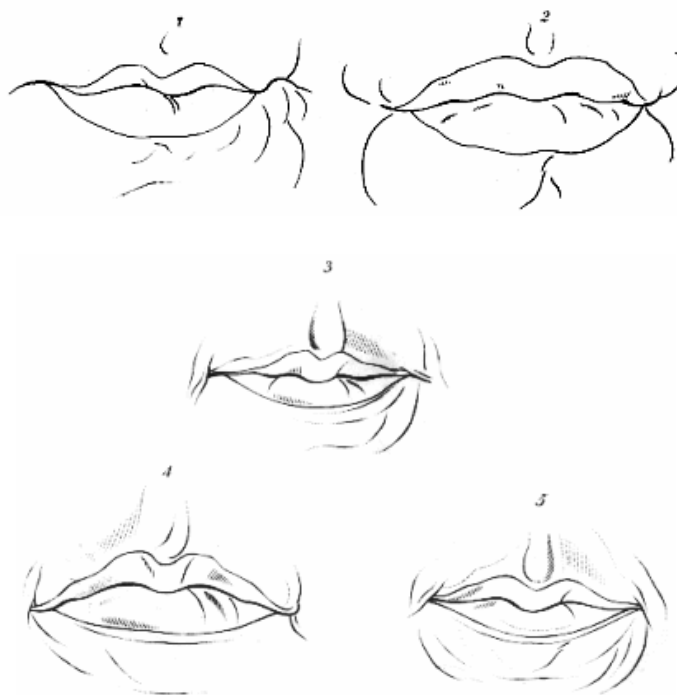


Figura IX: Tipos de bocas 1-5. Fonte: LAVATER (1844, plate LXXV).

Dois contornos de bocas de personalidades muito opostas, perfeitamente desenhados: 1. me parece a boca de um refinado, inteligente, eloqüente, homem de gosto e do mundo, o político; 2. a personalidade seca, firme, fechada, imóvel, autoritária, fleumática, melancólica; 3. poderíamos chamá-los focinhos – focinhos pertencem apenas a bestas, ou a homens brutais. Quanto somos escravos do trabalho de nossas próprias mãos e da respiração de nossas próprias bocas! O quanto nos esquecemos de que a fala foi feita para o homem e não o homem para a fala. Por essa razão me aventuro a dizer que as bocas 3 e 5 pertencem a uma classe e estão próximas da mesma personalidade: suavemente discreta, pacífica, modesta, atenciosa; 4 tem mais poder, é mais concentrada, tem mais estima, menos afeição, é mais pertinaz, mais resoluta.



Figura X: Tipos de bocas 6-9. Fonte: LAVATER (1844, plate LXXV).

Nenhuma destas quatro bocas é natural: 7 é a mais de todas e é sozinha, benevolente, aguda, capacitada, gentil, afetuosa, nobre, pacífica e amante da ordem; 6. é inteiramente tão brutal quanto uma boca pode ser, de modo que supõe-se alguma agudez e sátira; a parte superior da 9 tem alguma habilidade; a inferior, é rude e estúpida. O lábio superior da 8 comunica bondade, mas o inferior é fraco, tão inexpressivo quanto possível.

QUEIXO

Tipos de queixo

Estou convencido, por numerosas experiências, de que o queixo projetado sempre denota algo positivo e o retraído, algo negativo. A presença ou a ausência de força em um homem é comumente representada pelo queixo.

Eu só tenho visto furo no meio do queixo em homens de inteligência fria, a não ser que algo evidentemente contraditório apareça no semblante. O queixo pontudo é geralmente tido como sinal de agudez e habilidade. Embora eu conheça muitas pessoas valorosas com tal queixo, sua habilidade é aquela do melhor poeta dramático.

O queixo macio, gordo, duplo, geralmente aponta o epicurista. O queixo anguloso é geralmente encontrado em homens discretos, bem dispostos e firmes.

Achatamento do queixo exprime o insensível e áspero; pequenez, medo e arredondamento, com uma covinha, benevolência.

ANEXO B

Tradução do capítulo 3 - PHYSIOGNOMY – do livro *Stage Makeup*, de Richard Corson (Fifth Edition. New jersey: Prentice-Hall, 1975) p. 13-19.

FISIOGNOMONIA

Provavelmente desde o início da existência da raça humana os homens têm se observado e esboçado conclusões a respeito de sua aparência e de seu provável comportamento. Através de tentativas e erros, têm sido achadas certas correlações que parecem ter consistência. Assim como as pessoas esboçam essas conclusões consciente ou inconscientemente em suas vidas diárias, continuam a fazê-lo quando vão ao teatro e vêem personagens no palco. O ator pode escolher tirar vantagem disso estando conscientemente atento às correlações entre a aparência física e o personagem e seus traços de personalidade. O ator que não faz essa escolha consciente pode estar fazendo inconscientemente. Caso ele não esteja, corre o risco de assumir características físicas que podem confundir os espectadores e diminuir a credibilidade de seu personagem.

A prática de relacionar a aparência física com características e traços de personalidade é definida pelo dicionário como fisiognomonia. A familiaridade com alguns de seus princípios pode ser muito útil ao ator na criação da face de seu personagem.

Muito disso já fazemos, na maioria das vezes inconscientemente. Olhe, por exemplo, as faces na figura 3-1. Apesar de serem de pessoas reais, elas poderiam ser

esquemas de personagens teatrais. Pense, se puder, em características específicas que poderiam se adequar a algumas das faces. Ao identificar uma característica para um rosto particular, pergunte-se por que ele se adéqua à característica. É um rosto forte ou fraco? Parece otimista ou pessimista? Sensível ou bruto? Agressivo ou tímido? Determinado ou vacilante? Inteligente ou estúpido? Você é capaz de determinar o que no rosto lhe causa essa impressão?

Mesmo que sua resposta ao rosto seja intuitiva ou analítica, ela “vem sob o título da fisionomia”, e é essencialmente o que o espectador faz em relação a cada personagem no palco. Deste modo, os atores devem estar atentos à forma pela qual os espectadores podem relacionar a aparência física à personalidade e aos traços característicos. O objetivo deste capítulo, portanto, é orientar a feitura de modificações que possam ajudar a caracterização do ator e evitar mudanças que possam negar, na cabeça dos espectadores, o que o ator está tentando expressar.

Ao modificar a face, lembre-se de que está lidando com um rosto inteiro, não apenas um pedaço, e as mudanças feitas serão inevitavelmente afetadas por outras áreas do rosto. As faces A e B na figura 3-4, por exemplo, têm narizes longos, projetados, uma indicação de curiosidade. Mas o tipo de curiosidade que tal nariz indica será afetado pelo tipo de rosto do qual faz parte e sua relação com as outras áreas do rosto. Ele é parte de um todo harmonioso, como em A, ou é desarmônico na face, como em B? Isso poderia sugerir uma interpretação positiva para A – como uma “curiosidade intelectual” – confirmada, nesse caso, pelos olhos e testa. Em B a face é pouco proporcional – a testa sugere a possibilidade de uma inteligência razoavelmente pequena - e os olhos provavelmente iriam demonstrar capacidade de

coletar impressões sensórias, mas sem analisá-las muito; além disso, a boca mostra pouco controle mental e confirma a impressão de inteligência questionável. A curiosidade de B, portanto, está mais para negativa, talvez interesse excessivo pelos afazeres de outras pessoas.

Esta é uma análise muito simplificada. Seu objetivo é meramente alertá-lo não apenas sobre as possibilidades de interpretar um rosto, mas também quanto ao perigo de atribuir a um pedaço particular do rosto uma interpretação específica, sem relacioná-la com a face da qual faz parte.

A discussão neste capítulo é restrita às partes do rosto relativamente fáceis de alterar; ainda assim são potencial ajuda para o ator criar seu personagem. Tais partes são os olhos, o nariz e a boca. Ao usar essas informações, lembre-se de que incluí apenas um número relativamente pequeno de detalhes úteis ao uso prático para maquiagens. Não é um estudo científico a ser usado como base para analisar os amigos.

OLHOS

Talvez nenhuma outra parte do rosto possa desvendar o interior de um homem tão claramente quanto seus olhos. No geral, olhos proeminentes (figura 3-3F) pertencem a sonhadores e estetas que vivem de acordo com seus sentidos, com seus sentimentos, enquanto olhos profundos (figura 3-3H) são indicação de uma mente analítica, observadora. Podemos dizer que um é o olho de um Romeu, o outro o olho de um Cassius. Muitos olhos não serão nem um nem outro. Desse modo deve-se contar com a individualidade, para incluir características de ambos os tipos.

Olhos pequenos, juntos, com sobrancelhas desenvolvidas, tendem a dar um aspecto de sagacidade.

Olhos proeminentes, com pálpebras pesadas e sobrancelhas arqueadas localizadas bem acima do deles (figura 3-3D) podem ser uma indicação de credulidade e de uma mente não muito ativa. Este tipo de olho poderia ser, num rosto diferente, apropriado para Bottom.

Nota-se que olhos e boca mudam durante a vida de uma pessoa. Geralmente associamos tais mudanças ao envelhecimento, mas o tipo de mudança dependerá do tipo de vida que mental, emocional e física que se leva. As rugas causadas pelo riso freqüente com certeza sugerem disposição feliz e amigável.

SOBRANCELHAS

Aqui temos uma das partes do rosto mais expressivas e fáceis de modificar. Até a mais leve mudança na sobrancelha pode afetar todo o rosto. Sobrancelhas variam de posição, linha, espessura, cor, comprimento e direção dos pêlos. Sobrancelhas pesadas (figura 3-2 A, H) são normalmente associadas à energia física ou mental. Sobrancelhas ralas (figura 3-2F) sugerem pouca energia ou até fraqueza e vacilação, desde que outras indicações confirmem essas características. Consideremos Beethoven e Mendelsohn: a julgar pela música, podemos dizer que Beethoven era provavelmente o mais energético dos dois, e perceberemos que sua sobrancelha era muito mais pesada. Sobrancelhas pesadas são encontradas também em muitos militares. Julho César, Hannibal, Ricardo Coração de Leão, Wellington,

Cromwell, Charles XII – todos tinham sobrancelhas pesadas. Encontramos peso semelhante nas de Platão, Galileu e Cícero.

Sobrancelhas cheias com pêlos lisos (figura 3-2 A) sugerem personalidade vigorosa. Pêlos erráticos (figura 14-12F) sugerem mente errática.

Sobrancelhas altas e arqueadas (figura 3-3D) estão associadas a credulidade e falta de concentração. Elas também podem sugerir falta de iniciativa e tendência a seguir as idéias alheias. São inconsistentes em relação aos traços de firmeza e vigor. O peso das sobrancelhas tem relação com uma possível impressão de força. Os olhos também. Na figura 3-2, por exemplo, a sobrancelha em L é de algum modo mais forte do que em D. No entanto, a profundidade dos olhos em D resulta em um olhar geralmente mais forte. Em F, nem o tipo de sobrancelha nem sua disposição sugerem firmeza ou força, de um modo geral.

Sobrancelhas retas (figura 3-3H) sugerem uma personalidade prática. No geral, sobrancelhas regulares que se inclinam pra cima (figura 3-2 A) são indicadoras de otimismo, mas quando unidas no centro essa interpretação não se aplica. Sobrancelhas inclinadas pra baixo, com indicação negativa na face, mostram pessimismo (figura 14-38J) ou egoísmo. Sobrancelhas anguladas para cima numa linha quase reta (figura 3-2M) têm um efeito antipático. Elas podem ser usadas por Scrooge.

Se você quer sugerir infidelidade ou astúcia, pode ser útil colocar uma curva ou uma onda numa sobrancelha angulada pra cima (figura H-12). Seriam sobrancelhas apropriadas para Iago ou Ricardo III e são de fato as sobrancelhas de Henrique VIII. Se o canto interno das sobrancelhas é desenhado pra baixo e elas se

juntam, mas o canto externo parece ser erguido (ilustração 11-1), cria-se a impressão de um indivíduo rude e egoísta.

NARIZ

O nariz é uma parte óssea relativamente fácil de se remodelar em três dimensões. Como sabemos todos, uma pequena adição ou subtração do nariz pode, como uma modificação na sobrancelha, alterar toda a face. E como a mudança é tão dramática, é importante que o tipo certo de mudança seja feito.

Isto não significa, por exemplo, que um líder militar deva sempre ter um nariz largo, grande. Mas ao mesmo tempo, se tal personagem ganha um nariz delicado com a ponta virada pro alto, o ator pode achar que sua caracterização toma um rumo diferente do que ele havia imaginado. Ainda que ele queira ser forte e implacável, pode parecer apenas cômico e fanfarrão. Se ele deseja ser cômico, tudo bem. Se não, cabe-le escolher um nariz que pareça adequado aos olhos do público.

No geral, é importante lembrar que beleza e delicadeza no modelar do nariz, qualquer que seja seu tamanho, dão a impressão de similar delicadeza ou sensibilidade na personalidade. A crueza da personalidade pode ser bem refletida na crueza da estrutura do nariz. Isso se refere amplamente a traços característicos inerentes, não a sobrepostos, já que o nariz muda relativamente pouco (se comparado com olhos e boca) e está relacionado principalmente às qualidades com as quais se nasce.

Narizes podem ser classificados de acordo com o tamanho, comprimento, largura e formato (de perfil). No geral, tamanhos maiores sugerem maior força e

energia. Como anteriormente mencionado, um nariz longo projetado para fora (figura 3-4 A) é usualmente sinal de curiosidade - intelectual ou outra qualquer. Já um nariz longo que repousa junto à face (figura 15-4P) parece revelar uma natureza mais cautelosa, reservada, até mesmo pessimista. Narizes curtos (figura 14-47E) parecem indicar alegria e otimismo.

Largura, em um nariz (figura 14-47 D), adiciona energia e persistência. Narizes finos mostram delicadeza e refinamento maiores (figura 3-3 C), mas não são particularmente simpáticos, o que pode ser contrabalançado por outras qualidades no rosto.

Nariz romano, autoritário, é comumente encontrado em líderes militares, assim como em homens notáveis em todos os campos. Narizes romanos longos ou largos são mais fortes que os curtos ou pequenos, mas qualquer convexidade no “pau do nariz” (onde se põem os óculos) tende a adicionar alguma força ao personagem. Os que repousam junto à face (figura 15-4P) tendem a mostrar mais teimosia que aqueles projetados pra fora (figura 15-4H).

O nariz grego (figura 3-3E) sugere refinamento, bom gosto e sensibilidade. Raramente é encontrado em sua forma pura.

O nariz adunco (de águia) (figura H-32), com curva gradual da raiz às pontas, é mais refinado que o romano, ao contrário do que tem uma leve curva no “pau do nariz”. Pode ser considerado um nariz aristocrata e resoluto. Largura e comprimento contribuem para a força do nariz.

O nariz côncavo (figura 15-4L) é não-agressivo e tende a ser de boa natureza, mas pode também ser caprichoso ou teimoso. Quando formado pequena e

delicadamente, é considerado gracioso ou encantador. Com a ponta marcadamente virada pro alto, é chamado *retroussé*. Enquanto os narizes convexos adicionem força, os côncavos diminuem. Imagine, se puder, uma Lady Macbeth com um nariz pequeno, delicado, com a ponta virada pro alto, ou uma Branca de Neve com um grande nariz romano. Interpretações, como sempre, podem ser modificadas pelo tamanho, largura, comprimento e proximidade da face.

Um nariz reto virado para o alto no final (figura 15-4I) parece carregar um sentimento de otimismo e entusiasmo e uma curiosidade geral sobre a vida. Essa impressão é consideravelmente modificada se o nariz é grosseiramente moldado (figura H-10). Uma ponta virada pra baixo (figura 3-1J) pode acompanhar frieza e prudência, e às vezes melancolia. Pequenezza combinada com grosseria (figura 3-1K) mostra vitalidade.

O nariz muda levemente durante a vida, e comumente se observa que desperdício e abuso causam mudanças relativas à rudeza, grosseria (figura 15-5C). Boa concentração de pensamento e ação e autocontrole ativo tendem a refinar as linhas.

BOCA

O tamanho da boca, sua linha (para o alto, para baixo, ou reta), a largura e cor dos lábios, tudo afeta as impressões criadas. Tímidos, introvertidos ou egocêntricos tendem a encolher os lábios, ao passo que pessoas amáveis, extrovertidas, tendem a expandi-los (figura 14-46F). Qualquer ator competente pode fazer isso com uma ajuda mínima da maquiagem. Compare o simpático, compassivo

Abraham Lincoln com o egocêntrico Henrique VIII – um com a boca grande, expressiva, o outro com a boca minúscula, contraída.

Uma boca reta dá a impressão de firmeza e decisão. Essa impressão é reforçada se os lábios são finos, e aliviada se são cheios. Uma boca curvada para cima normalmente indica ternura e sociabilidade. Se isto for verdade, pode ser confirmado pelos olhos. Se não (figura 3-3 A) a pessoa pode ser mais interesseira que amigável.

Uma curva para baixo (figura 14-48 D) sugere pessimismo ou severidade.

Lábios firmemente fechados ou comprimidos (figura 15-9 I) são de determinados, severos, ou fortes, ao passo que lábios mais soltos (figura 15-9K) mostram mais afetividade.

Lábios finos (figura 14-47F) sugerem reserva, cautela, formalidade, precisão, às vezes frieza – se isso for confirmado pelas outras partes do rosto. Eles podem indicar seriedade e, quanto ao humor, pode ser sarcástico, particularmente se as sobrancelhas forem muito para cima. Tudo isso pode se contradizer, claro, por olhos grandes e proeminentes.

Lábios grossos (figura 14-46J) mostram muita ternura e intensa expressão emocional. São a indicação de uma natureza afetuosa, simpática e sociável. Entretanto, com indicações negativas, podem ser comodistas e indolentes. Lábios grossos e frouxos (figura 3-4B) podem ser excessivamente emocionais e fora de controle.

Determinação e persistência são freqüentemente encontrados acompanhando bocas grandes com o lábio superior desenhado para baixo e o inferior

virado para fora, especialmente se há o suporte de um queixo forte. Abraham Lincoln (figura H-36L) é um ótimo exemplo.

Lábios com cor reforçada indicam ternura na personalidade e se relacionam mais com lábios grossos do que com finos.

As sugestões deste capítulo devem ser usadas apenas como guias, se você achar que precisa delas. Use essas breves sugestões com discrição e tente sempre correlacionar as feições, e não confiar em apenas uma para sugerir a característica. Você raramente estará apto a fazer todas as mudanças que considera ideais, mas o objetivo da análise de um personagem é descobrir os fatores determinantes em seu comportamento e então visualizar o mais próximo possível como deveria ser sua aparência. Mais tarde você conhecerá os problemas práticos de recriar essa imagem no rosto de um ator específico. Mas lembre-se sempre de que uma única feição pode não ser confiável para se definir uma característica.



Figura 3-1

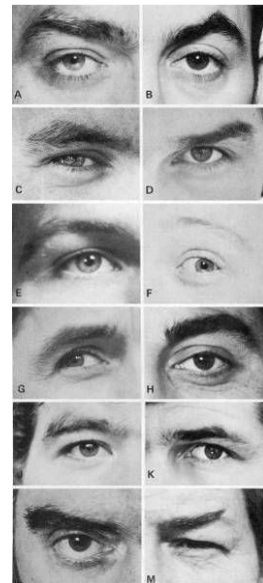


Figura 3-2



Figura 3-3



Figura 3-4

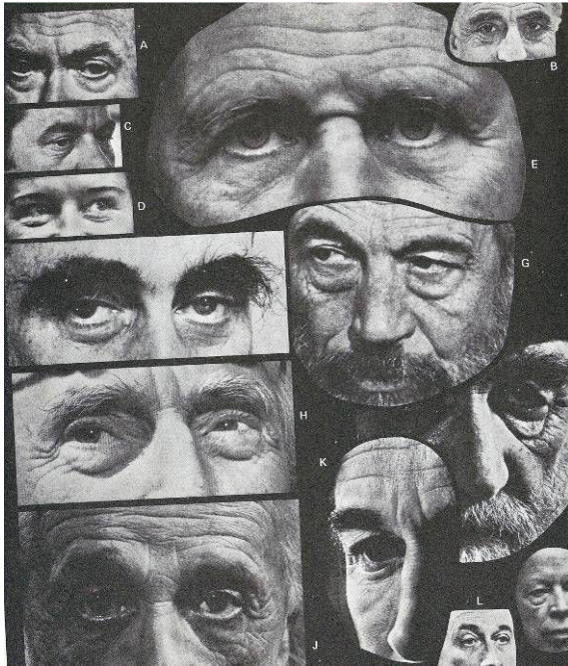


Figura 11-12



Figura 14-38

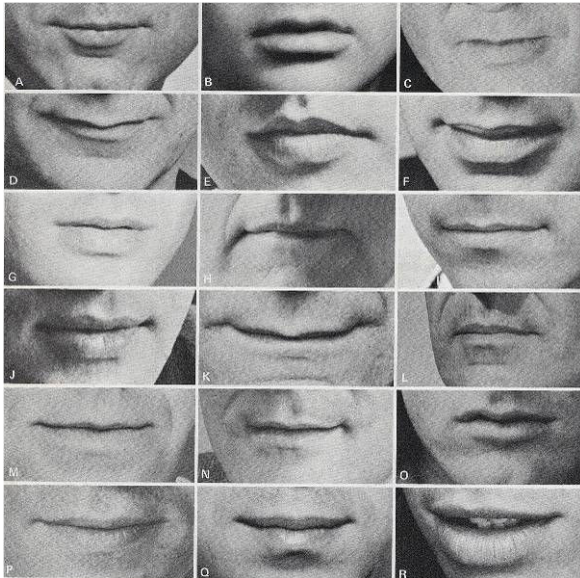


Figura 14-46

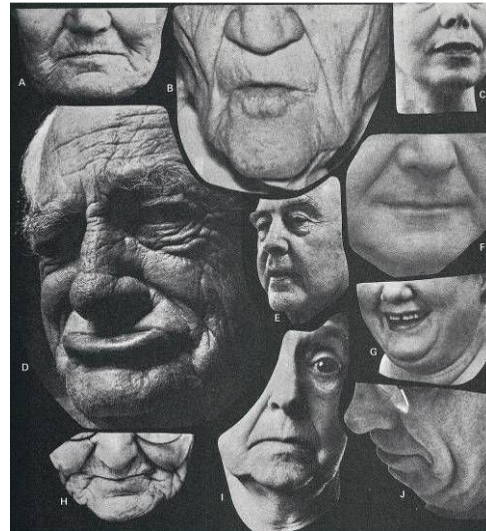


Figura 14-47

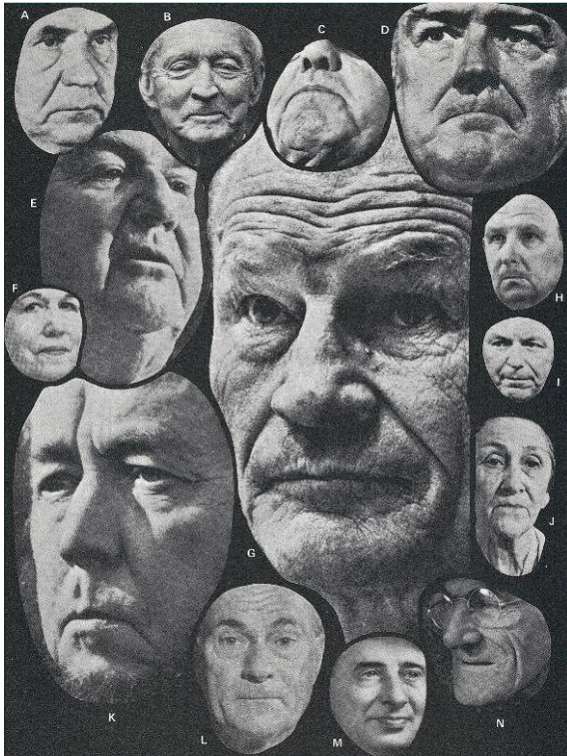


Figura 14-48

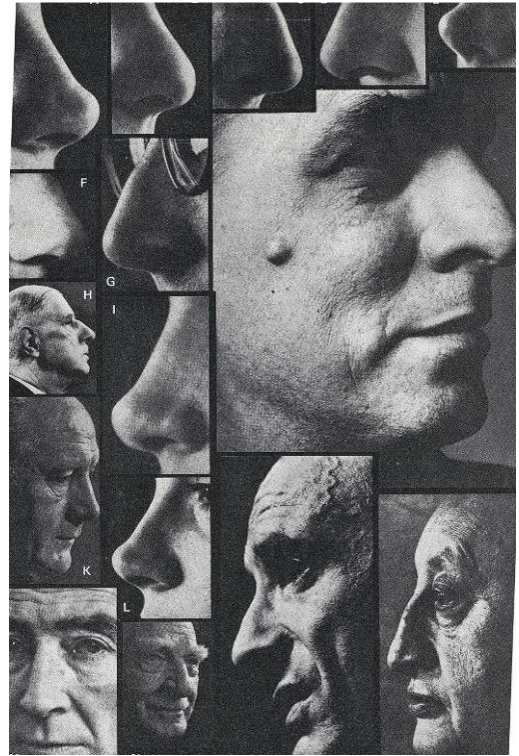


Figura 15-4

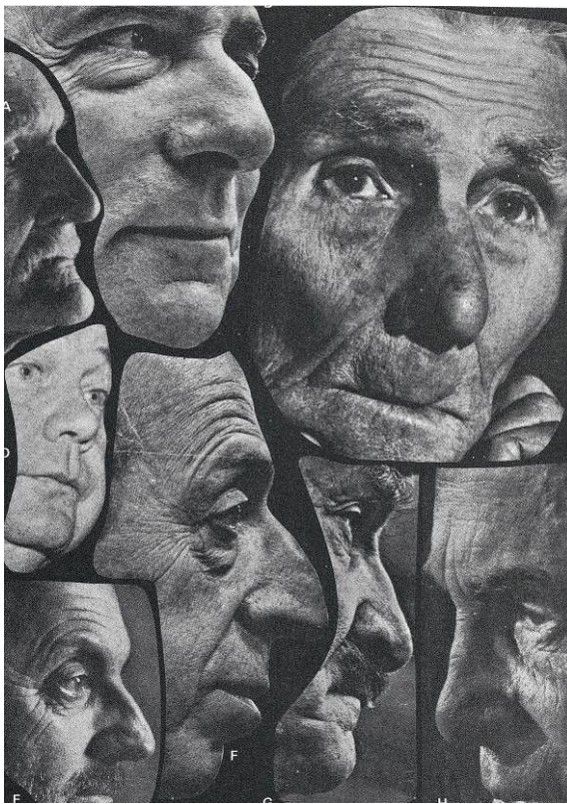


Figura 15-5

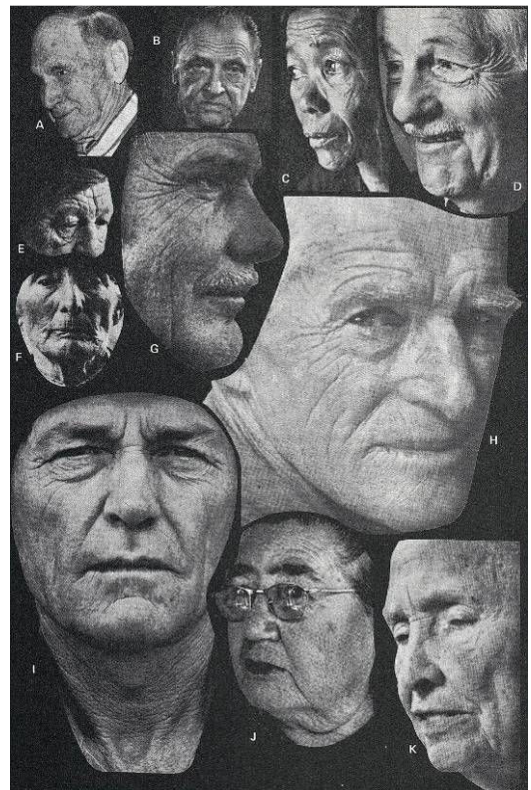


Figura 15-9

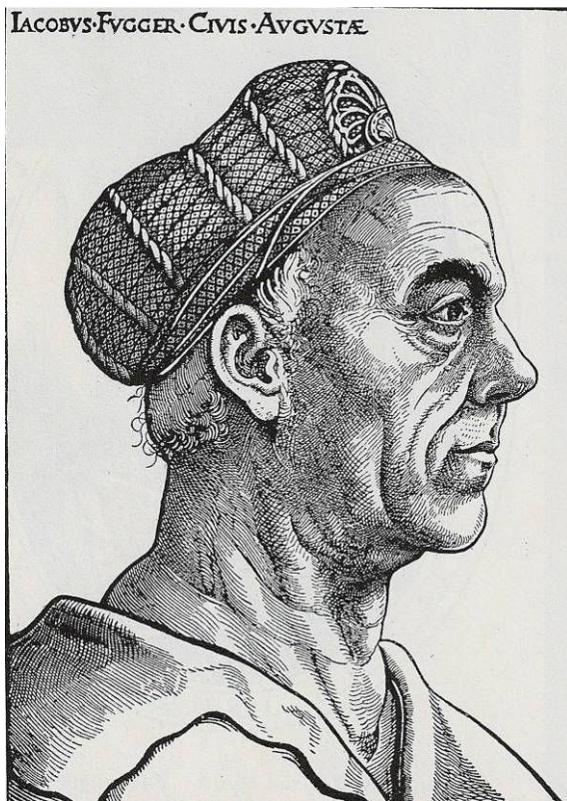


Figura H - 10

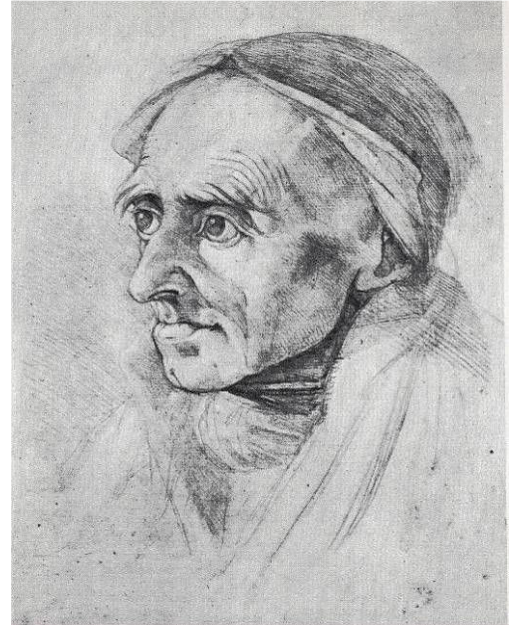


Figura H - 12



Figura H - 32

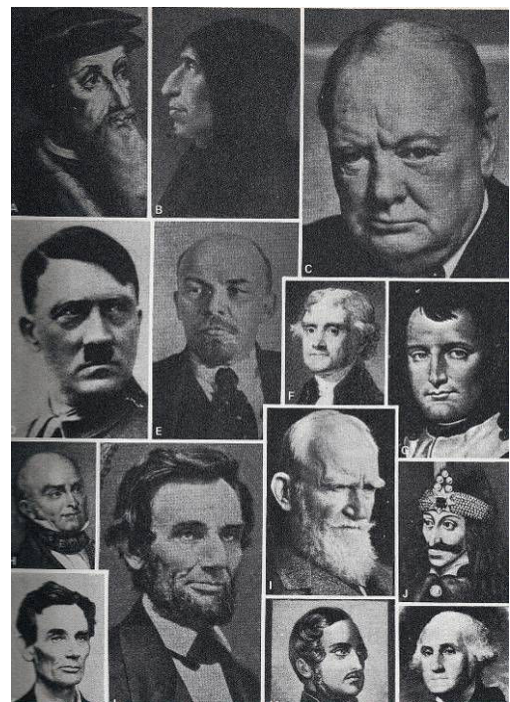


Figura H - 36