UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES –CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT

LUCIANA SOARES DE MEDEIROS

COR, LUZ E SOMBRA

Reflexões sobre percepção e processo de criação de maquiadores-caracterizadores

Florianópolis
2022

LUCIANA SOARES DE MEDEIROS

COR, LUZ E SOMBRA

Reflexões sobre percepção e processo de criação de maquiadores-caracterizadores

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração Teorias e Práticas do Teatro

Linha de Pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade

Orientadora: Profª Drª Fátima Costa de Lima

Florianópolis

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da

Biblioteca Central/UDESC,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Medeiros, Luciana Soares de
COR, LUZ E SOMBRA: : Reflexões sobre percepção e processo de criação de maquiadores-caracterizadores / Luciana Soares de Medeiros. -- 2022.
434 p.

Orientadora: Fátima Costa de Lima
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2022.

1. Cor, Luz e Sombra. 2. Maquiagem de Caracterização. 3. Fluxo figura-fundo. 4. Percepção. 5. Processo de Criação. I. Lima, Fátima Costa de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Gratidão à filosofia africana por me relembrar que sou o fruto dos sonhos e realizações de meus ancestrais, representados em meu corpo, jeito, pensamentos, ações e espírito.

Às que me precederam, meu mais profundo e sincero agradecimento, por me permitir ser, estar, existir e persistir em um mundo construído e constantemente reforçado como uma estrutura que repele nossos corpos, nossos saberes, e nos quer caladas e/ou mortas.

Que a resiliência necessária para encerrar este ciclo sirva de semente para a continuidade do processo ancestral. Que os frutos façam do ódio a força de transcendência. E que tenham voz.

Estar viva e, ainda, chegar neste espaço, é símbolo de resistência.

E também uma afronta.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

LUCIANA SOARES DE MEDEIROS

COR, LUZ E SOMBRA: REFLEXÕES SOBRE PERCEPÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO DE MAQUIADORES-CARACTERIZADORES

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Fátima Costa de Lima

UDESC

Membros:

Profª Drª Monica Ferreira Magalhães

UNIRIO

Profª Drª Ramayana Lira de Sousa

UNISUL

Profª Drª Tereza Mara Franzoni

UDESC

Profª Drª Monique Vandresen

UDESC

Florianópolis, 03 de Novembro de 2022

"Não se conhece tudo.
Tudo o que se conhece é uma parte de tudo."
Provérbio Fulani

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender e descrever a relação entre percepção (de cor, luz e sombra) e processo de criação (de maquiadores-caracterizadores) na composição de caracterizações de personagens para projetos cênicos de diferentes formas de veiculação e relação com público: tv, teatro e cinema. Para produção da pesquisa foram realizadas fases de documentação indireta (via pesquisa bibliográfica) e direta (via entrevistas), e os dados coletados na pesquisa direta foram tratados e organizados seguindo os critérios da Análise de Conteúdo em sua forma temática, para subsequente descrição com método fenomenológico. Os principais temas abordados no estudo envolvem criação e sensibilidade (para compreensão das relações objetivas e subjetivas em interrelação), percepção (para compreensão da relação do sujeito com o mundo via sensação e percepção visual de luz, sombra e cor) e caracterização (para compreensão da criação da aparência de personagens e suas relações com os diferentes meios de veiculação/exposição). As fontes de pesquisa de documentação direta foram selecionadas por sua posição técnica e consolidação na área, e envolvem profissionais maquiadores-caracterizadores que chefiam equipes e participam ativamente do processo de construção da imagem do personagem para uma produção cênica brasileira e são definidos na pesquisa como: criadores da visualidade (maquiagem e cabelo) de personagens, chefes de equipe criativa do setor; atuantes em tv, teatro e/ou cinema no Brasil; referências em suas áreas de atuação. O estudo constrói-se a partir de uma narrativa que toma como ponto de partida a história da ciência, passa pela história da arte e da psicologia, e as inter-relaciona para compor o campo de estruturação do fundo, de onde surge como figura. O processo de figura e fundo, assim como sua composição por todos e partes, fazem parte dos conceitos advindos da Psicologia da Gestalt para servir de fundamento para todo o olhar direcionado à pesquisa, perpassando suas partes de visualidade (na materialização física da tese), narrativa (na composição do estilo de contação da história) e conteúdo (na seleção dos temas e de como focá-los), chegando ao seu final promovendo um diálogo destas partes com as entrevistas e seus conteúdos próprios. Neste sentido, foram trabalhados como núcleos de sentido advindos das entrevistas os campos denominados Qualificação (prévia à entrada na profissão, continuada e expandida) e Relação (entre caracterização e criação de projeto; interpessoais e entre equipes; e entre conhecimento e sua aplicação), por onde puderam ser articulados os conceitos figura-fundo e todo-parte aos elementos da percepção de luz/cor/sombra, e dados históricos das áreas de atuação do maquiador-caracterizador (tv/cinema/teatro) que servem para a composição maior da fundamentação, atingindo os objetivos iniciais de descrição dos elementos que compõem este campo. Ao final, a pesquisa ainda aponta para aspectos que extrapolam seu foco e podem servir de ponto de partida para outros estudos e reflexões.

Palavras-chave: Cor, Luz e Sombra; Maquiagem de Caracterização; Fluxo figura-fundo; Percepção, Processo de Criação.

ABSTRACT

This research seeks to understand and describe the relationship between: perception (of color, light and shadow) and the process of creation (of makeup-artists / character designers), in the composition of character designs for scenic projects (for different segments and relationships with the public): TV, Theater and Film. To conduct the research, phases of indirect (via bibliographic research) and direct documentation (via interviews) were carried out, and the data collected in the direct research were treated and organized following the criteria of Content Analysis in its thematic form, for subsequent phenomenological description. The main topics addressed in the study involve: creation and sensitivity (to understand the objective and subjective relationships in interrelation), perception (to understand the subject's relationship with the world via sensation and visual perception of light, shadow, and color) and character design (to understand the elaboration of the appearance of characters, and their relationship with different means of exposure). The sources of the direct documentation research were selected for their technical position and prestige in the area. They include: professional makeup artists who lead teams and actively participate in the process of building the image of the character for a Brazilian scenic production. These professionals are defined in the research as: creators of the visual elements (makeup and hair) of characters, heads of departments (creative team in each sector); currently active in TV, Theater and / or Film in Brazil; references in their areas of expertise. The study is developed as a narrative that takes the history of science as its starting point, goes through the history of art and psychology, and interrelates them to compose the structuring field of the background/ground, from which it emerges as its figure. The figure-ground process, as well as its composition by whole and parts, are part of the concepts arising from Gestalt Psychology to serve as a foundation for the entire perspective directed to the research, permeating its visual parts (in the physical materialization of the thesis), narrative (in the composition of the storytelling style) and content (in the selection of themes and how to focus them), reaching its end promoting a dialogue of these parts with the interviews and their content. In this sense, the codes of meaning arising from the interviews were labeled as: Qualification (prior to entering the profession; continued; and expanded); and Relations (between character design and project creation; interpersonal and between teams; and between knowledge and its application). These codes of meaning enabled the figure-ground and whole-part concepts to be articulated to the elements of light/color/shadow perception, and historical data of the makeup artist-character's areas of work (TV/cinema/theater) that serve as the larger composition of the review of literature, reaching the initial objectives of the study: the description of the elements that compose this field of analysis. Finally, the research still refers to aspects that go beyond its focus and can serve as a starting point for other studies and reflections.

Keywords: Color, Light and Shadow; Character Makeup; Figure-ground process; Perception; Process of Creation.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

GLOSSÁRIO

O princípio e o fim

0. ENCONTRO 23

O parto da placenta

1. CAMPO 37

L uz? Ele faz na hora!

2. LUZ 56

2.1 LUZ ENQUANTO FENÔMENO - ciência e descobertas 58

2.2 LUZ E CORPO HUMANO - visão e percepção 68

2.3 LUZ E AMBIENTES - desenvolvimento social e urbano 74

2.4 LUZ E ARTES - teatro, fotografia, cinema e TV 82

1 pincel pra cada 1

3. COR 110

3.1 COR ENQUANTO FENÔMENO - ciência e sistemas de representação 112

3.2 COR E SOCIEDADE - artes, linguagem e comunicação 143

3.3 COR E SER HUMANO - percepção e bases psicológicas 163

3.4 COR E MAQUIAGEM - história, pigmentos e produtos 168

Três!

4. SOMBRA 193

4.1 PERCEPÇÃO E CRIATIVIDADE - fundamentos e processo de criação 195

4.2 PRÁTICA PROFISSIONAL - história, formação e caracterização 201

4.3 PERCEPÇÃO HUMANA - relações, simbolismos e complexidade 226

4.4 TEORIA, TÉCNICA E APLICAÇÃO - para pensar cores de pele.....244

Que ordem do dia?

5. PROCESSO 257

5.1 DOCUMENTAÇÃO 259

5.1.1 Indireta - Pesquisa Bibliográfica 259

5.1.2 Direta - Pesquisa de Campo.....261

5.2 ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE 265

5.3 ÉTICA, CIÊNCIAS E ARTE 269

5.4. ENTREVISTAS 271

5.4.1 Formação 272

5.4.1.1 Entrevistado A.....273

5.4.1.2 Entrevistado B.....275

5.4.2 Prática 278

5.4.2.1 Entrevistado A.....279

5.4.2.2 Entrevistado B.....282

5.4.3 Aplicação 284

5.4.3.1 Entrevistado A.....285

5.4.3.2 Entrevistado B.....287

5.4.4 Núcleos de sentido 289

5.4.3.1 Qualificação 289

5.4.3.2 Relação.....290

É só um pozinho!

6. DIÁLOGOS 293

6.1 QUALIFICAÇÃO 305

6.2 RELAÇÃO 315

O mito da caverna

∞. (RE)ENCONTRO 328

REFERÊNCIAS 333

APÊNDICES

A – ROTEIRO DE ENTREVISTA

B - ENTREVISTADO A - Transcrição

C - ENTREVISTADO B - Transcrição

ANEXOS

A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

B – TERMO DE CONSENTIMENTO PARA FOTOGRAFIAS, VÍDEOS E GRAVAÇÕES

LISTA DE FIGURAS[1]

CAPITULO 2 - LUZ

FIGURA 1 – Espectro Eletromagnético 59
FIGURA 2 – Reflexão e refração.....60
FIGURA 3 – Cronologia de estudos sobre a Luz 61
FIGURA 4 – Experimento com prismas.....63
FIGURA 5 – Círculo de cores de Newton 63
FIGURA 6 – Sínteses aditiva e subtrativa 65
FIGURA 7 – Comparação entre os sistemas de produção de cor 66
FIGURA 8 – Nova Escala Cromática 67
FIGURA 9 – Processamento de informação de luz e cor na retina 69
FIGURA 10 – Processamento visual de forma e cor 72
FIGURA 11 – Simulações de deficiência de cor 73
FIGURA 12 – Iluminação pública - experimentos 75
FIGURA 13 – Lâmpadas domésticas.....77
FIGURA 14 – Luz incidente e Luz refletida.....78
FIGURA 15 – Unidades de medida 79
FIGURA 16 – Temperatura de cor.....80
FIGURA 17 – IRC 81
FIGURA 18 – TM-30 - Índice de fidelidade (Rf).....81
FIGURA 19 – Modelos de palco teatral 84
FIGURA 20 – Bastidores teatro.....86
FIGURA 21 – Iluminação teatral.....88
FIGURA 22 – Projetos cênicos 89
FIGURA 23 – Câmera fotográfica - evolução 90
FIGURA 24 – Mamute - maior câmera 92
FIGURA 25 – Distância focal.....93

[1] Assim como as notas de rodapé, as figuras estão numeradas e tem sua contagem reiniciada a cada capítulo.

FIGURA 26 – Lentes e ângulo de cobertura.....93
FIGURA 27 – Balanço de branco 94
FIGURA 28 – Guia de iluminação.....95
FIGURA 29 – Aparelhos de TV - Evolução 98
FIGURA 30 – Planos e ângulos - cinema 100
FIGURA 31 – Distância Lentes X Objeto 101
FIGURA 32 – Proporção (aspect ratio) 103
FIGURA 33 – Planos e proporção na direção de arte e de fotografia.....104
FIGURA 34 – Composição de cores - Análise do filme Blade Renner (1982) 105
FIGURA 35 – Evolução de produtos e tecnologias 107

CAPITULO 3 - COR

FIGURA 1 – Propriedades físicas da cor 112
FIGURA 2 – Sistema triádico de cores 113
FIGURA 3 – Cores de Leonardo da Vinci 114
FIGURA 4 – Reprodução colorida de imagens por Le Blon 116
FIGURA 5 – Lâminas de estudo de cor de Goethe.....117
FIGURA 6 – CIE 1931 Diagramas de cromaticidade.....120
FIGURA 7 – Sistemas lineares de cores 1 123
FIGURA 8 – Sistemas lineares de cores 2 124
FIGURA 9 – Sistemas lineares de cores 3 124
FIGURA 10 – Sistemas de cores 1 126
FIGURA 11 – Sistemas de cores 2.....127
FIGURA 12 – Sistemas de cores 3 128
FIGURA 13 – Sistemas de cores 4 131
FIGURA 14 – Sistemas de cores 5 132
FIGURA 15 – Sistemas de cores 6 133
FIGURA 16 – Sistemas de cores 7 136
FIGURA 17 – Sistemas de cores 8 137
FIGURA 18 – Sistemas de cores 9 138
FIGURA 19 – Sistemas de cores 10 140

FIGURA 20 – Sistemas de cores 11 141
FIGURA 21 – Sistemas de cores 12 142
FIGURA 22 – Modelo tridimensional de emoções de Plutchik 145
FIGURA 23 – Cores e mensagens associadas - vermelho e azul 147
FIGURA 24 – Cores e mensagens associadas - amarelo e verde 148
FIGURA 25 – Cores e mensagens associadas - marrons 149
FIGURA 26 - Movimentos complementares e estrela totalizante 154
FIGURA 27 - Combinações harmônicas de Itten 155
FIGURA 28 - Índices de luminosidade 157
FIGURA 29 - Círculos de harmonização 158
FIGURA 30 - Contrastes - Teoria e prática 1 161
FIGURA 31 - Contrastes - Teoria e prática 2 162
FIGURA 32 – Processamento visual superior 165
FIGURA 33 – Organização perceptual - Princípios da Gestalt 167
FIGURA 34 – Elizabeth I 170
FIGURA 35 – Balletts Russes - Trupe 173
FIGURA 36 – Max Factor 175
FIGURA 37 – Palmolive ad 1921 178
FIGURA 38 – Clara Bow - atriz 179
FIGURA 39 – Produtos de maquiagem - Século XX 180
FIGURA 40 – Estée Lauder 182
FIGURA 41 – Mary Quant - produtos 183
FIGURA 42 – Clinique - anúncios entre 1970-1981 185
FIGURA 43 – Elizabeth I 186
FIGURA 44 – Linda Evangelista - Capas e editoriais - anos 1990 a 2022 188
FIGURA 45 – Paletas e cores de bases profissionais 190

CAPITULO 4 - SOMBRA

FIGURA 1 – Fisiognomia 203
FIGURA 2 – Livros com instruções de maquiagem - 1800 a 1900 204
FIGURA 3 – Blackface 206

FIGURA 4 – Livretos de marcas de maquiagem 207
FIGURA 5 – Livros com instruções de maquiagem - 1900 a 1940 209
FIGURA 6 – Livros com instruções de maquiagem - 1940 aos dias atuais 210
FIGURA 7 – Manual Prático de Caracterização (técnica) 212
FIGURA 8 – Ficha de projeto de caracterização - personagem Kayra 218
FIGURA 9 – Ficha de projeto de caracterização - personagem Alisson 219
FIGURA 10 – Ficha de projeto de caracterização - Alisson inverno/primavera 220
FIGURA 11 – Ficha de projeto de caracterização - Alisson verão/outono 221
FIGURA 12 – Messier - curta-metragem 222
FIGURA 13 – Personagens criados por inteligência artificial 224
FIGURA 14 – Maquiagem para fotos - editorial em estúdio 228
FIGURA 15 – Maquiagem para fotos - editorial em externa 229
FIGURA 16 – Maquiagem para foto - close pose 1 232
FIGURA 17 – Maquiagem para foto - close pose 2 232
FIGURA 18 – Maquiagem para foto e vídeo - efeitos especiais 233
FIGURA 19 – O Mundo de Hundertwasser - Caracterização teatral de Cléber de Oliveira234
FIGURA 20 – O Mundo de Hundertwasser - Cia. VA DA BORDO 235
FIGURA 21 – Desassossego - pôster 236
FIGURA 22 – Desassossego - caracterização: passagens temporais (cabelo e maquiagem rosto) 237
FIGURA 23 – Desassossego - caracterização: passagens temporais (corpo) 239
FIGURA 24 – Desassossego - caracterização: detalhes 240
FIGURA 25 – Desassossego - flashback 241
FIGURA 26 – Maquiagem - bastidores 242
FIGURA 27 – Vilmar Godinho e Pé-de-pano 243
FIGURA 28 – Pele 245
FIGURA 29 – Pele - camadas epidérmicas 246
FIGURA 30 – Paleta de bases com cores primárias, branco e preto 249
FIGURA 31 – Criação de cor de pele: proporção de pigmentos primários e secundários .250
FIGURA 32 – Criação de cor de pele: variação de proporção de pigmentos secundários .251

FIGURA 33 – Comparação de cores de pele semelhantes - originadas de pigmentos primários diferentes e com relações internas de proporção semelhantes.....252

CAPITULO 5 - PROCESSO

FIGURA 1 – Núcleos de sentido 268

CAPITULO 6 - DIÁLOGOS

FIGURA 1 – Núcleos de sentido - Partes do todo: temas e figuras.....301

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BDTD - Biblioteca Digital de Teses e Dissertações 41

CIE - Commission Internationale de l'Èclairage (Comissão Internacional de Iluminação)78

IES - Illumination Engineering Society.....78

IRC - Índice de Reprodução de cor 78

PPP - Pigmentos primários de pele.....250

PSP - Pigmentos secundários de pele 250

TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido 269

TCFVG - Termo de Consentimento para Fotografias, Vídeos e Gravações 269

GLOSSÁRIO[2]

BELEZA

[área da indústria] relacionada a produção de produtos de higiene e cosméticos, envolvendo produtos e possibilidades técnicas de produção associados às particularidades de cada etapa do desenvolvimento tecnológico e industrial das sociedades (das manufaturas à indústria contemporânea).

[humano] relacionada à aparência física do indivíduo, envolvendo cores e formas de rosto e corpo. Associada a padrões de imagem física desejáveis e a se alcançar, estes atravessados por dinâmicas socioculturais diversas que indicam as formas e cores consideradas padrão para o período e contexto analisado.

CARACTERIZAÇÃO

Projeto visual de composição de elementos de *indumentária* (figurino e acessórios), *cabelo* (cor e forma) e *maquiagem* (natural e efeitos práticos/especiais) para a criação da visualidade/imagem de uma personagem para contextos cênicos. Encontramos na prática da profissão semelhanças de conotação com termos como “visagismo”, "identidade visual”, “composição visual”, “design de personagem”, sendo utilizados por maquiadores que criam projetos de visualidade de personagens para fotos, publicidade, tv, cinema e teatro. Para este trabalho não estamos incluindo figurino na pesquisa e análise, segmentando por avaliar a relação das fontes de pesquisa com a parte de maquiagem na caracterização, eventualmente incluindo também a de cabelo, por estas costumarem ser desenvolvidas no Brasil por um mesmo profissional (embora a especialização de profissionais estar crescendo nas produções, ainda é relativamente comum encontrarmos maquiadores / cabeleireiros realizando ambas funções concomitantemente).

---

[2] Estão elencados neste pequeno glossário termos com conotações variadas presentes nas literaturas de referência e na prática da profissão. Não se pretende com esta descrição definir ou sugerir nomeação “oficial" para nenhum dos termos, sendo apenas para explicitação de como estes estão sendo utilizados neste estudo em particular, a título de previamente diferenciá-los das demais conotações encontradas e visando não confundir o leitor acerca das escolhas desta autora. Quando, e se, ao longo do texto, houver alguma utilização de quaisquer dos termos apresentados neste segmento, com entendimento que seja diferente dos aqui expostos, estes serão devidamente explicados no corpo do texto ou pontuados em notas de rodapé, identificando a abordagem escolhida pelo autor que estiver utilizando o termo.

ESTEREÓTIPO

[geral] definições comuns e padronizadas acerca de algum indivíduo, objeto ou situação, sem aprofundamento para gerar suas definições.

[visual] estereótipo visual envolve a criação destas generalizações aplicadas à visualidade de um indivíduo (a partir de cores e formas que, ao serem associadas compõem suas características físicas) em conjunto a elementos comportamentais, mantendo a relação de pouca profundidade para embasar estas definições generalistas sobre a aparência alheia.

MAQUIADOR

Profissional responsável pela aplicação de produtos cosméticos em peles, com finalidades diversas, como para eventos sociais, pinturas corporais, e caracterização para projetos cênicos.

MAQUIADOR-CARACTERIZADOR

Profissional responsável por confecção de projeto de caracterização de personagens (para produções cênicas de destinação ampla, como peças publicitárias, peças teatrais, e produções dramatúrgicas televisivas e cinematográficas) e aplicação de técnicas para materialização do mesmo. Para este estudo foi feito ainda o recorte de serem escolhidos para entrevista maquiadores-caracterizadores que sejam/tenham sido chefes de equipe de caracterização.

MAQUIADOR-EFEITISTA

Variação de nomenclatura designando maquiadores-caracterizadores que se especializam ou atuam exclusivamente com efeitos especiais em seu amplo espectro.

MAQUIAGEM

[área da indústria] produtos cosméticos variados em cores, acabamentos, texturas, poder de cobertura de pele, capacidade de reflexão de luz, entre outras características, utilizados para fins comerciais (trabalhos cênicos, fotográficos) ou pessoais (eventos sociais, embelezamento, retardo do envelhecimento)

[atividade laboral] composição de conhecimentos teóricos e técnicas de aplicação envolvendo uso de ferramentas e produtos (cores, acabamentos e texturas) para a criação de efeitos na pele (rosto e corpo) com finalidades variadas, que vão de

naturalidade (semelhança com a aparência física original do indivíduo sem recursos que a modifiquem), a embelezamento (reforço com cosméticos de características físicas consideradas positivas e desejáveis de acordo com o contexto social do indivíduo), passando, ainda, por efeitos práticos / especiais (envelhecimento, rejuvenescimento, próteses cênicas diversas, feridas, cicatrizes e sangue cênico, podendo incluir ainda peças de corpo inteiro para alteração total da fisicalidade do indivíduo).

MAQUIAGEM DE CARACTERIZAÇÃO

Técnicas para realização de projeto de visualidade para personagens, focando na aplicação de produtos cosméticos para maquiagem. Não envolve figurino. Eventualmente pode englobar cabelo, perucas e apliques, dependendo da composição e porte da equipe e formação dos profissionais integrantes. Pode incluir ou diferenciar-se das maquiagens de efeitos especiais.

MAQUIAGEM DE EFEITOS ESPECIAIS

Técnicas de criação de efeitos visuais que envolvem tanto a aplicação de produtos cosméticos com finalidade de ilusão de verossimilhança com hematomas, feridas, sangue artificial, sujidades, entre outros, a criação de próteses cênicas diversas, em látex, espuma e/ou silicone, com finalidades amplas passando por reproduções de questões médicas (fraturas, doenças de pele, deformidades corporais) a confecção de elementos ficcionais (como formas não humanas aplicadas a partes do físico humano - orelhas de elfos em filmes, por exemplo). Também nomeada por profissionais da área como maquiagem de efeitos práticos, para diferenciar-se dos efeitos especiais enquanto técnicas que envolvem de explosivos em cena a pós produção em computação gráfica.

ENCONTRO

O princípio e o fim

- SILÊNCIO! Ação!*

[Atores realizam o começo da cena. Direção intervém pausando no meio]

- *Corta! Gente, vamos fazer outra? Agora dessa vez, assim, tentem se olhar com mais intensidade, pensem que esse é o momento que vai marcar tudo o que vem depois, que a gente já gravou esses dias todos.*
  É o começo do filme que estamos fazendo, apesar de hoje ser a última diária. Eu sei que tá todo mundo cansado, mas vamos lá, força, tá quase pronto.
  Bora? Todo mundo pronto já? Silêncio no set!

[Cena 1, take 2. Gravando]

[Cena gravada. Direção satisfeita com o resultado.]

- *CORTA! Temos? Temos! Temos um filme!*

[Suspiros, alívio, comemoração]

[Desmonta cenário, tira figurino, limpa maquiagem, arruma o cabelo, libera os atores, limpa bancada, guarda material. Suspira de alívio e comemoração por mais um trabalho entregue]

E temos um filme.

Chegando ao final, retorne a este começo. Teremos um filme. O meu. O seu. O nosso. Um novo filme. De partes e todos brincando de criar. Do velho que respira e se reconfigura no campo da vida, partindo e chegando, buscando e encontrando fontes para nutrir seus desenhos de permanência. E assim, renascer e se fazer novo.

No caminho, abra suas lentes e veja o que se descortina diante de seus olhos. Talvez estejamos no mesmo espaço, no mesmo tempo. E aí eu me viro de lado, levanto o queixo, olho na direção do horizonte. Quem sabe neste momento você também se move e direciona seu olhar. E nossos olhares se cruzam. É possível que, nestas andanças, a vida nos brinde com este momento. Com um instante. Com presença. Com encontro. E, deste, o novo se (re)apresenta no palco do existir.

[Se olham de relance. Expressão de reencontro, surpresa e felicidade. Os olhares se fixam e a câmera se distancia. Saem do foco.]

Transição. Tela preta.

[Abrem-se as cortinas]

*Os textos de abertura dos capítulos Encontro e (Re)Encontro, ao contrários dos demais, são textos pessoais desta autora.

O ENCONTRO

"Enquanto não consegui fazer minha voz ser ouvida, não consegui pertencer verdadeiramente ao movimento. Antes de exigir que os outros me ouvissem, precisei ouvir a mim mesma, para descobrir minha identidade."
(bell hooks)

"Don't ever let someone tell you, you can't do something. Not even me. You got a dream, you got to protect it. People can't do something themselves, they want to tell you you can't do it. You want something, go get it. Period."[1]

Se você pudesse nesse momento resumir sua trajetória, quais seriam as partes escolhidas para compor o todo de sua existência? Como as peças do seu quebra-cabeças pessoal indicam imagens e figuras que se aproximam e afastam constantemente, em uma eterna dança de reconfigurações constantes sobre o fundo do que representa o seu eu? O que leva nossas mentes a pinçar na memória estas ou aquelas imagens para nos fazer compor na consciência a idéia de quem somos em determinado momento do tempo-espaço que chamamos de vida? E o quanto estas partes não apenas não nos definem, mas também acabam por servir de indicativo de ausências, ajustes e combinações diversas, ressaltando o todo de complexidade que nos faz humanos, sensíveis, em profunda e infinita tentativa de ser?

Como apresentar uma dessas partes de mim é a questão que abre este trabalho e que apresento a você que me lê e fará parte deste caminhar conjunto ao longo das páginas que seguem. É impossível pensar o quanto qualquer caminho escolhido a priori não dará conta do todo que sou, ou do que este mesmo trabalho representa. Mas é preciso começar de algum lugar. É preciso vencer as barreiras das negativas, incertezas e dificuldades - pessoais e do mundo - e dar

---

[1] *"Nunca deixe alguém te dizer que você não pode fazer algo. Nem mesmo eu. Você tem um sonho, você tem que protegê-lo. As pessoas não podem fazer algo elas mesmas, elas querem te dizer que você não pode fazê-lo. Você quer algo, vá buscá-lo. Ponto."*
(Todas as citações desta apresentação foram retiradas da adaptação para o cinema do texto de Chris Gardner, **The Pursuit Of Happyness** - À procura da felicidade) Tradução livre desta autora.

um passo adiante, saindo da desconfortável zona de conforto do impasse, abrindo as portas do diálogo, do auto-conhecimento, da apresentação ao mundo de novas figuras para compor seu fundo, de partes de mim que compõem meu todo, embora não me definam ou me representem por completo. E, então, por onde começar?

Falar deste trabalho é, sem dúvidas, falar de uma parte significativa de mim, do que sou e faço, de como me coloco no mundo e por ele sou afetada. Em todas as suas camadas esta pesquisa atravessa minha existência de formas profundas, sendo por vezes difícil distanciar-me para dar conta da objetividade que algumas observações e análises demandam. Falar deste trabalho é, também, falar de paixão. De uma força que arrebata e faz brilhar os olhos. Que atiça a curiosidade e estimula a criatividade. Que faz com que mentes inquietas se permitam brincar de divindade e criar outros seres. Este trabalho envolve a união de teoria e prática em um diálogo indissociável, inviável de hierarquização e competição. É muito. É tanto. E ainda assim revela a falta e a incompletude, e juntos vão gerar o campo e os objetos de estudo.

Pensar em trazer para o foco o maquiador, em especial o maquiador-caracterizador, envolve lançar luz a um profissional pouco pensado dentro do meio acadêmico. Pensá-lo como alguém não apenas técnico-operacional, mas também criativo e - imaginem só - com competência para teorizar e produzir conhecimento sobre si mesmo e sua área de atuação, adiciona camadas de desafio a um trabalho já árduo de pesquisar no campo das artes. E já de partida nos encontramos, eu e meus objetos de estudo. Somos companheiros de atuação, partilhamos uma profissão belíssima, difícil, e nem sempre compreendida em sua complexidade. Ter me permitido mudar de percursos para adentrar o universo da arte e beleza através da maquiagem serviu de impulso para que se ressaltassem diante de meus olhos o tanto de conhecimento necessário para se fazer profissional neste meio, ao mesmo tempo que parecia haver pouco ou nenhum reconhecimento (e auto-reconhecimento) do volume de informações envolvidas tanto na atuação direta na prática quanto na concepção e desenvolvimento das idéias e projetos. Havia claramente uma lacuna a ser observada, e, ainda que não tenha a pretensão de preenchê-la por completo, este trabalho busca explorar seu espaço, sua profundidade, e trazer para o mundo elementos que sirvam para compor esse contexto e promover ligações, conexões, questionamentos e ampliação de possibilidades.

Viabilizar esta pesquisa não foi um caminho reto e simples, pelo contrário. Encontrá-la já foi por si só uma surpresa, ainda que óbvia e diante do nariz. Óbvia por eu mesma fazer parte do espectro que envolveria meus objetos de estudo, surpresa por eu compreender que poderia e deveria sim estudar este campo, trazer para a pesquisa e o meio acadêmico o fazer e o saber dos meus semelhantes, em todas as nossas diferenças. Não foi tarefa simples levantar a idéia e falar em voz alta sobre a relevância da profissão, do profissional, e de sua formação. Continua não sendo simples defender a idéia de que somos criativos e também criadores com fundo de conhecimento e muito embasamento para sustentar uma prática até então muito mais vista como operacional que intelectual. Somos ambos. Somos complexos. E do começo ao fim destas linhas, espero que possamos juntos, eu e você, concordar nesse ponto. "É muita coisa!" - frase que mais ouvi ao longo destes anos de estudo e trabalho - sem querer (ou não?) representa e muito o que este todo repleto de partes significativas compõem.

Diante da complexidade do campo de estudos, da ínfima incidência de pesquisas específicas, do pouco ou nenhum interesse do contexto em se auto-analisar, das poucas portas abertas para construir uma estrutura que olhasse para a área da maquiagem e a profissão de maquiador como interessantes e relevantes para a pesquisa acadêmica e para o meio de artes, insistir trouxe seus prazeres e dores. Prazeres estes que as entrevistas permitiram, dando um novo colorido e energia para continuar. Dores estas que se somaram aos momentos político e sanitário do mundo e de saúde física e mental pessoal.

"I am not what happened to me. I am what I choose to become."[2]

Mas, você deve estar pensando, de onde sai o desejo que mobiliza e dá vida a este estudo? Para compreender é preciso voltar alguns passos em minha trajetória pessoal. Talvez muitos passos, para ser coerente com a fundamentação da própria pesquisa que aqui se desenvolve. A maquiagem entra em minha vida como profissão em torno de 12 anos atrás, porém como paixão e estudo há mais de 30 anos. E os fundamentos que a sustentam chegaram ainda mais para trás em minha cronologia, por volta de 6, 7 anos de idade, quando desenvolvi espontaneamente a habilidade de desenhar, ampliando e reduzindo imagens de quadrinhos diversos, de Pato Donald a Garfield. Sem formação ou instrução estruturada, desenhava e descobria por conta própria sobre perspectiva, proporção, luz e sombra, cores, tons, combinações, harmonia, e este início abriu portas para outras tantas práticas artísticas, em sua maioria sem instrutor ou compilação de conhecimentos para organizar e facilitar o processo. Autodidata, diríamos hoje com firmeza. Talvez fosse, de fato, embora àquela época nem eu mesma compreendesse o termo ou o que ele envolvia. E a incompreensão, unida a outras questões da vida prática, não trouxeram cursos, instrutores ou o entendimento da importância destes para a ampliação do que já se apresentava ali como uma faceta de habilidade criativa. Não há culpados. Há circunstâncias. Classe era um elemento crucial nesse momento da vida. E assim começava a carreira de artista que não se via como tal.

Na adolescência a maquiagem já era uma área de interesse, as revistas de moda e beleza surgiam como fontes de pesquisa, referência, inspiração. Os grandes nomes da área assinavam editoriais e meus olhos se dirigiam ao todo das imagens criadas. Não havia nesse momento a possibilidade de muita prática, seja pela escassez de material disponível no mercado, pelas condições econômicas pessoais, ou ainda pela falta de autoconhecimento acerca de racialização, representatividade positiva e embranquecimento das mídias. A área de beleza existia, me estimulava, mas estabelecia um limite claro para corpos como o meu, delimitando minha presença aos bastidores como força de produção. Jamais de criação, menos ainda de representação. Mais uma

[2] *"Eu não sou o que aconteceu comigo. Eu sou o que escolho me tornar."*

camada se somava ao meu quebra-cabeças existencial. Neste momento, era possível ser artesã, não artista. Raça se adicionava ao contexto, ainda que sua compreensão só chegasse anos mais tarde.

Meus caminhos profissionais me levaram a portos distantes das atividades artísticas. Era preciso ser produtiva, era preciso se encaixar no contexto, ser força de produção, não querer demais, não sonhar demais. A vida é prática, dura, cobra e não dá descanso. Arte era para poucos, dos quais eu não devia sequer pensar em fazer parte. E assim segui, acreditando que não era artista, que não sabia o que sabia, que não podia pensar nessa grande área da vida como algo a ser levado a sério, estudado, pesquisado, praticado e também encarado como profissão. Nesse distanciamento do meu lado artista, minha criatividade como um todo foi sendo podada, sem eu sequer perceber o quão profundamente. Me tornei Psicóloga, Gestalt-Terapeuta, e na área cliniquei, pesquisei, ensinei, supervisionei, orientei estágio, escrevi, criei revista, e fiz muita terapia. O mestrado me levou a mudar de estado, ambientes, amigos, horizontes e áreas de pesquisa e atuação. Me abriu caminhos de conhecimento, e se somou às muitas camadas de engessamento do meu ser criativo. A pessoa que me tornei, produtiva para o mundo, não daria conta de se sustentar por muito tempo, pois se mostrava improdutiva para minha continuidade neste plano. Há sempre um preço a ser pago ao se tentar sufocar uma parte de si.

Com a vida seguindo, a exaustão se alastrou e era preciso parar para sentir, observar o que ocorria, me realinhar e buscar alternativas de saúde. E no meio desse caos me voltei para o campo da maquiagem de beleza, como forma de me reencontrar como mulher, dando espaço para o sensível me reabitar. Fui atrás de cursos para uso pessoal, e ali já senti que havia algo além, algo antigo que precisava ser resgatado, reformulado, ressignificado. Pude então tornar o que seria um *hobby* em um novo campo de atividade profissional, e iniciei uma grande e impactante transição de carreira. Da mesma forma que considero a Psicologia como uma parte importante na constituição e resgate de minha humanidade, não poderia deixar de ressaltar o quanto a maquiagem e as artes como um todo ressurgem nesse momento como campo de resgate do meu eu do poço profundo de existência que criei para sobreviver em um mundo que não dá espaço para corpos como o meu serem livres e existirem em sua completude. Através da arte me revolvi no caos, não mais me afogando em sentimentos e emoções sem conexões,

mas agora em um caos criativo, que dava novo sentido ao velho, que religava a vida, repensava saberes enraizados, me chocava diante da complexidade do mundo, me testando os limites, a força, a vontade de seguir adiante e transformar minha existência e meu entorno.

Mas os tempos já eram outros. As gerações, as tecnologias, as possibilidades, o acesso, os momentos pessoais. Um novo todo demandava uma nova forma de lidar com suas partes. Estudei muito, me dediquei muito, aprendi e ensinei muito. Mas ainda faltava algo que eu não sabia o que era. A curiosidade da infância estava mais e mais presente, aguçada, experiente, agora já sabendo dar nomes às coisas. O brilho nos olhos trazidos pelos pigmentos e criações já não se deixava turvar pelas problemáticas do meio, e a cada vez se tornava mais e mais difícil não perceber o quanto gênero, raça e classe se atravessavam e criavam fissuras profundas, mesmo em um campo que se diz aberto e criativo. Há, sim, feiúra no meio da beleza, ainda que não se discuta abertamente este aspecto, ou ainda se faça de conta que ele não é tão delicado e impactante quanto de fato o é. Mas este debate talvez fique melhor em outro contexto e momento. Por ora, fiquemos com a parte que buscaremos discutir neste trabalho, e que já é coisa demais para se dar conta: as relações conhecimento e prática e seus muitos desdobramentos, da vida dos profissionais ao set/camarim. E assim, após 10 anos distante do meio acadêmico, retorno para o doutorado como forma de refazer pontes internas, dar sentido a certas faltas que percebia em meu fazer nas artes, e finalmente aplicar em minha existência o todo de meu conhecimento e experiência, advindos de todas as fontes que me auxiliaram a me tornar quem hoje me apresento ao mundo, ainda que como um ser em constante transformação e evolução.

"Others may question your credentials, your papers, your degrees. Others may look for all kinds of ways to diminish your worth. But what is inside you no one can take from you or tarnish. This is your worth, who you really are, your degree that can go with you wherever you go, that you bring with you the moment you come into a room, that can't be manipulated or shaken. Without that sense of self, no amount of paper, no pedigree, and no credentials can make you legit. No matter what, you have to feel legit inside first."[3]

Na vivência pessoal como maquiadora, seja em salão, estúdio, palco ou set, logo pude perceber uma ampla variedade de atuações, aplicações, possibilidades e realidades. Me aprofundando e especializando para atuar com criação de personagens para diferentes segmentos, para execução de beleza para pele negra e também para foto e vídeo de alta definição, percebi que era acompanhada por profissionais de diferentes origens, saberes e compreensões de suas próprias capacidades criativas. Se tornava cada vez mais frequente o encontro com talentos inegáveis que não se apropriavam da dimensão de seu conhecimento, ou ainda de outros que sabiam e conseguiam vincular nomes a ações, se posicionando de forma diferenciada em ambientes de decisão criativa e/ou técnica. Ser visto em um desses muitos ambientes de trabalho não significa necessariamente ser ouvido, e menos ainda ser levado em consideração e ter credibilidade assegurada. O que me chamava - e ainda chama - a atenção era uma evidente lacuna de entendimento da conexão entre estudo e prática, como se para ser um bom executor fosse preciso uma gratificação divina essencial, o famoso "dom", sem a necessidade de estudo associado, ou como se aquele que busca o estudo fosse teórico demais para conseguir aplicar o que aprende na prática com qualidade e criatividade. Não há necessariamente correlação direta entre estudo e prática no sentido de garantia de qualidade e possibilidade criativa, e nem é meu desejo fazer essa vinculação, visto que

---

[3] *"Os outros podem questionar suas credenciais, seus documentos, seus diplomas. Os outros podem procurar todos os tipos de maneiras de diminuir seu valor. Mas o que está dentro de você ninguém pode tirar de você ou manchar. Este é o seu valor, quem você realmente é, seu diploma que pode ir com você aonde quer que você vá, que você traz consigo no momento em que entra em uma sala, que não pode ser manipulado ou abalado. Sem esse senso de identidade, nenhuma quantidade de papel, nenhum pedigree e nenhuma credencial podem torná-lo legítimo. Não importa o que [ocorra], você tem que se sentir legítimo por dentro primeiro."*

trabalharemos aqui com subjetividades e contextos múltiplos e complexos, sendo a generalização difícil e redutora de realidades. A instabilidade de conexão entre estes campos, a meu ver, é que torna tudo nebuloso e instiga a curiosidade para adentrar o campo, explorar, observar e discutir alguns de seus aspectos, na expectativa de agregar algum conteúdo positivo para o setor e seus profissionais. Se produzir reflexão, já valeu todo o caminhar.

Observando minha própria trajetória, percebi que o conhecimento fundamental que embasa todas minhas práticas artísticas foram adquiridos e elaborados ainda na infância, de forma autônoma e irregular. Somente mais tarde na vida, já com toda a estrutura escolar me delimitando, é que busquei estudo formal na área de artes, e a partir deste todo passei a internamente me sentir "qualificada" para me dizer e sentir artista, ou profissional da área de artes pelo menos, visto que como artista ainda estava muito atrelada à idéia da criatividade como dom. A estrutura universitária aplicada à prática artística também me facilitava alguns processos, me fornecia material para acessar lados subjetivos de pessoas e personagens, agilizando e aprofundando as criações e projetos. Mas eu sabia, contudo, que essa experiência particular não era regra. E que tanto a estrutura formal quanto a autodidata se misturavam e confundiam constantemente em minha vivência. Veio então a interrogação: como será que ocorre com outros colegas de área? E como será com aqueles que assumem posições de criação de projetos e comando de equipes? Dali nascia uma pesquisa, que após longos e duros 4 anos se apresenta neste formato onde letras no papel jamais darão conta de seu todo. É apenas uma parte. Importante parte, porém uma peça das muitas a se encaixar na realidade.

Aqui, sobre a pesquisa em si, vale destacar que não é possível pensar em todo e partes sem compreender o impacto que as condições políticas nacionais e sanitárias mundiais tiveram no ambiente acadêmico brasileiro e das artes como criação e prática nos últimos 4 anos, os 2 últimos com a Covid-19 densificando a vivência e intensificando as múltiplas perdas. No campo pessoal, a sobrecarga física e mental se fizeram presentes até o último momento, as implicações organizativas e financeiras no setor modificaram a forma de realização das entrevistas e o acesso a profissionais, assim como o retorno destes ao trabalho inviabilizou alguns contatos. A perda afetiva para a pesquisa foi sem dúvida mais profunda que a de qualidade, visto que o conteúdo do material coletado se mostrou de extrema rique-

za e viabilizou o estudo mesmo diante das dificuldades do contexto social.

Ao me aproximar das realidades de colegas de profissão que se tornavam temporariamente meus objetos de estudo, pude não apenas coletar material para a pesquisa, mas também revisitar em mim muitos aspectos da formação, do crescimento pessoal e das escolhas e limitações vivenciadas ao longo da vida. Há muito o que se produzir sobre o que se faz no campo da maquiagem, mais ainda no da maquiagem de caracterização. A profundidade de conhecimento que a criação de um personagem demanda é inegável, assim como os impactos posteriores que a imagem criada produz ao se apresentar no mundo. Nesta pesquisa, adentraremos um dos múltiplos elementos que envolvem a criação da visualidade de um personagem, focando no profissional da maquiagem de caracterização e seu processo de percepção de cor, luz e sombra como dado fundamental para estimular o processo de criação que dará vida ao personagem.

As possibilidades, dificuldades, impasses e transformações trazidas pelos entrevistados refletem a multiplicidade inerente ao campo de atuação, e, ao mesmo tempo que reforçam a impossibilidade de generalização e criação de regras rígidas, ressaltam a relevância da conexão entre conhecimento e prática para a atuação profissional segura, sólida, e também criativa. Compatibilizar os universos de teoria e prática, estreitar as distâncias artificialmente criadas pela história da humanidade entre conhecimento e aplicação do mesmo, trazer à tona a obviedade da conexão indissociável corpo-mente, são alguns dos pontos a se desdobrar em debates que esperamos não fiquem restritos a este estudo. Para tal, escolhas foram feitas para que a pesquisa atinja uma parcela significativa de seu público-alvo, que é também o objeto de estudo, estabelecendo um diálogo entre saber e fazer, necessário para o crescimento do campo de trabalho, do campo de estudo, e de todos nós envolvidos em ambos. A escrita dá o tom.

"Claim ownership of your dreams."[4]

Toda a trajetória percorrida para que este estudo se tornasse realidade não seria honrada se ele se formatasse em uma escrita engessada e/ou tecnicista. Conhecimento não compartilhado se torna armadilha para o ego e para a supervalorização e hierarquização de seres, saberes e fazeres. O diálogo é o fundamento da condição humana em sociedade, é na troca que nos reconhecemos, nos diferenciamos, nos melhoramos e damos ao mundo a estruturação desejada para cada momento da história. A relação é estruturante da existência, e se mostra fundamental desde o princípio da revisão literária construída para embasar o diálogo que estabeleceremos mais adiante. Escrever para ser compreendido é, portanto, abrir mão de supostas certezas que a escrita tecnicista e para poucos pode trazer para aqueles que creem nesse formato de fazer acadêmico vertical, sectário e violento. O conhecimento ultrapassa muros fictícios construídos pelo ego humano. As trocas e o crescimento se dão à revelia dos desejos de fixidez e manutenção de status quo. E aqui, a escrita escolhida para este estudo se coloca como um posicionamento político e objetivo, abrindo espaço para o diálogo, o contraditório, a dúvida, o debate, a expansão.

Quando estudamos a criação da vida nos encontramos com a luz como princípio de existência. É em sua complexidade que tudo o que há se desdobra, se cria, se multiplica, adquire formas, cores, texturas, sabores, gera seres, estruturas físicas, componentes químicos, faixas de radiação visíveis e invisíveis aos olhos humanos. Há tanto de criação, destruição e transformação a partir da luz que é difícil não pensar no diálogo constante que ela estabelece tanto entre suas frequências como com o universo que dela se cria. Mesmo no campo da física sabe-se que não há como trabalhar com verdades absolutas e imutáveis, que nosso conhecimento acerca do assunto é constrito às possibilidades de tempo-espaço e capacidades da mente humana a cada momento histórico de sua evolução, e, portanto, pode ser alterado, expandido, transformado. Há riqueza técnica e poética no princípio de criação, assim como nas possibilidades que dele se desdobram no campo das artes. Trazer toda esta complexidade para a prática final, evidentemente, não é um caminho simples,

[4] *"Reivindique a propriedade dos seus sonhos."*

rápido e/ou linear. A criatividade é da ordem do caos, assim como a construção do conhecimento e sua aplicação a cada contexto de existência. Estruturar conhecimento, organizar, compilar, instruir, transmitir, trocar, fazem parte do caminhar evolutivo. Não resumem, contudo, o que é a aquisição e a aplicação do conhecimento - ou dos conhecimentos - quando adicionamos a subjetividade dos indivíduos à equação da vivência. As figuras que emergem do fundo de possibilidades de cada ser humano são múltiplas, ricas, e seguem a lógica da auto-regulação organísmica para se apresentarem à consciência e ao mundo.

As estruturas sociais criadas são, sem dúvidas, importantes para o desenvolvimento da humanidade, porém não podem nem devem ser compreendidas como únicas fontes de saber, a custa de se transformarem em armadilhas para controle de corpos e concentração de poder, como vemos, reconhecemos, vivenciamos e estudamos anos a fio na história do homem. É preciso estabelecer novas pontes, reestruturar conexões perdidas ou estremecidas, onde possamos reconhecer e valorizar os diversos elementos que compõem nossa riqueza de conhecimento, saber e cultura. Há muito em nós para além de nos limitarmos a hierarquizar a experiência artística entre arte e artesanato, entre saber acadêmico e popular, entre escrita e oralidade, como se fossem de fato opostos e excludentes per se, e não por criação política para manutenção de hierarquias sociais insalubres física e mentalmente.

Há uma lacuna que persiste no campo de atuação artística da maquiagem distanciando teoria e prática, e diferenciando artificialmente profissionais qualificados e capacitados de diferentes origens e possibilidades de aquisição de conhecimento. Mergulhar nessa fenda foi o primeiro passo dado ao iniciar este estudo. Não há pretensão aqui de se criar nomenclaturas, auxiliar na criação de regras para rotular saberes e fazeres, ou, ainda, pontuar o que seria melhor ou não para o setor e seus profissionais. Há, sim, a expectativa de descrever o campo que se apresenta diante de nós da melhor forma possível, para que ele se mostre em sua complexidade e possamos a partir disso estabelecer reflexões, propor diálogos, levantar dúvidas, abrir novos caminhos. É possível se entender como criador com fundamentação teórico-técnica ainda que não se tenha estudo formal conforme as supostas regras sociais vigentes? É possível expressar-se criativamente e com apropriação de seu conhecimento em um contexto onde se espera pouco mais que competência técnica mecânica? São algumas das muitas refle-

xões possíveis a partir da concepção de relação teoria-prática, saber-fazer, corpo-mente. É fundante deste estudo e das perspectivas teóricas que o embasam que compreendamos a não hierarquização destes construtos e o não-binarismo da existência humana em sua complexidade.

Para que possamos dialogar a respeito de tantos elementos, não estranhe se a linguagem também oscilar entre campos e mundos, e por vezes parecer dar voltas sem sentido ou conexão. Há um sentido em tudo o que aqui está adicionado, e espero que sigamos juntos até o fim das páginas, para que possamos observar como cada uma dessas partes que, por vezes, podem parecer desconexas, se compõem e recompõem para a formação de um todo rico, frutífero, e pleno de possibilidades. Este estudo, acima de tudo, é um ideal trazido à vida, reclamado diante de opressões diversas, posto em prática por um corpo à margem em uma estrutura que se sustenta na separação, supressão e violação de nossas potências. Que possa ser, ao menos, grão de sal no oceano que se movimenta para produção de mobilização e mudança social. Dialoguemos, pois na relação nos reafirmamos em nossa existência e humanidade, e crescemos.

CAMPO

O parto da placenta

[Naquela ligação básica de produção de projeto-guerrilha] *

- *A gente vai fazer essa cena aqui do pós-parto e deles dando pontos na vagina [sic] dela que vai tá dilacerada, daí…*

- *Então, só tem essa semana pra fazer testes de pré-produção? Não sei se dá tempo de fazer essa prótese de uma vulva… teria que testar pra achar a cor da atriz, posição da câmera e do corpo dela na cena, fazer a peça no silicone, ter peças extras e tals... (suspiros de preocupação)*

- *Não, dá sim, ela vai tá numa cadeira dessas de médico bem antiga, vai ser bem de frente mesmo pra chocar, sangue, e tudo mais, mas me passaram teu contato que tu conseguiria quebrar essa pra gente, que tu era referência nessa parte aí de maquiagem, não se preocupa, certeza que tu consegue dar um jeito sim!!!*

- *Me passa todas essas informações aqui pra eu poder começar a fazer as peças teste e agendar com a atriz o quanto antes…*

- *Ela não mora aqui, chega no dia da gravação só, mas ó, preocupa não que vai dar tudo certo! A gente confia em você, pessoal da maquiagem sempre consegue criar bem! Parece que vocês fazem mágica mesmo…*

Um misto de incredulidade com resignação. Aquele momento em que você se pergunta se precisa tanto assim do cachê ou se tá se cobrando dar conta do impossível pra provar algo pra sei lá quem. Indicação, auto-cobrança, vencer a síndrome do impostor, boletos, preciso de terapia, será que ninguém entende que não é qualquer coisa esse trabalho?, cadê o silicone nessa bagunça toda?!, molde, prótese, teste, tá uma porcaria, tá não, é… vai ter q ser do jeito que der, nessa posição até que disfarça bem, agora é ver a luz…

[Dia de gravação]

- *Só deu pra fazer uma peça, na posição que você me mandou a imagem. A atriz precisa estar na cadeira já na posição pra eu poder aplicar e evitarmos riscos. A arte já finalizou lá, posso entrar?*

- *Ah, não vai ter mais aquela mesa não, não encontramos as peças. Mas ó, decidimos mudar tudo e fazer a cena na praia, vai ser a partir do parto, na areia…*

Tento disfarçar mas acho que minha alma saiu do corpo nesse momento.

- *Ahn?! Ma…*

- *Ahhhhh, bora que começamos a rodar em 5min. Deixa eu te perguntar, que eu esqueci: tens aí uma placenta? Tava falando com a atriz e a gente achou que ia ficar legal na cena mostrar também o parto da placenta.*

!!!!!!!!!!!!!!!!

*Os textos de abertura de capítulos são obras de ficção, criados a partir de múltiplos relatos de colegas pelo mundo. Qualquer semelhança com nomes, pessoas, fatos ou situações da vida real terá sido mera coincidência. Ou não.

1 CAMPO

"Neste mundo não existe verdade universal. Uma mesma verdade pode apresentar diferentes fisionomias. Tudo depende das decifrações feitas através de nossos prismas intelectuais, filosóficos, culturais e religiosos."
(Dalai Lama)

Considere nosso momento atual e façamos juntos uma breve reflexão: estamos, no ano de publicação deste trabalho, coexistindo em uma sociedade conceituada como contemporânea, ocidental, em um país em desenvolvimento no sul global, como o Brasil. A partir deste início, variação amplitude das categorias listadas, podemos ainda vislumbrar alguns elementos deste contexto que compõem as múltiplas camadas desta nossa estrutura social, tão complexa e cheia de nuances e possibilidades: tecnologias cada vez mais avançadas sendo disponibilizadas para uso coletivo amplo, redes sociais atreladas a estas tecnologias sendo disseminadas e absorvidas com voracidade pela população, produzindo (ou estimulando?) mudanças comportamentais consideráveis e já compondo estudos para verificar os possíveis impactos das mesmas. A agilidade das informações correndo na palma das mãos, estimulando hábitos, reforçando vícios, criando desejos e reduzindo distâncias, tudo isso diante de filtros diversos e editores simplificados e facilitados para que cada um possa, do conforto de seu espaço pessoal, transformar a persona que deseja tornar pública neste ambiente virtual que a cada dia se funde e confunde mais com o real - se é que podemos sequer estabelecer esta diferenciação neste momento complexo que todos vivemos.

Desta avalanche de informações, vamos observar mais atentamente o universo da "beleza"[1], segmento que se destaca em um país consumidor agressivo de cosméticos de tratamento, embelezamento e cirurgias estéticas de diversos níveis de complexidade. Parecer estar bem facilmente se torna algo que se confunde com apresentar-se ao mundo com um determinado padrão estético, idealizado, romantizado, e reforçado por

[1] Entre aspas para ressaltar sua multiplicidade de áreas de atuação e possibilidades criativas. Não estamos apenas localizando a considerada beleza que envolve maquiagem para festas e eventos sociais, mas todo o espectro que se desdobra a partir dela e também do qual ela se deriva. Ressalte-se que o termo, neste estudo, não está sendo pesquisado pelo viés filosófico acerca de beleza, feiúra e gosto, que exploram outras camadas e que este estudo não dará conta de abarcar.

publicidades, fotografias e produções teatrais e audiovisuais que se confundem em objetivo e poder de persuasão, atingindo também os setores e profissionais que atuam criando variações estéticas para suas campanhas, projetos e produtos cênicos. Este é apenas um pequeno recorte possível para iniciarmos uma reflexão ampla e profunda que perpassa estes dados supracitados e os expande de forma grandiosa: estamos falando sobre o mercado de criação cênica e suas especificidades. E, para este estudo, focaremos em algo ainda mais específico que faz parte deste contexto: o campo de atuação do maquiador, especificamente o maquiador-caracterizador, profissional responsável pela criação da composição visual de caracterizações de personagens para TV, teatro e cinema.

O maquiador costuma ser aquele profissional geralmente associado a produtos coloridos, beleza de festas, mas ao buscarmos conhecer mais sobre a profissão descobrimos que, para além do embelezamento para eventos sociais, o maquiador também atua em segmentos tão diversificados que muitos sequer se parecem com a função mais básica da profissão, que seria "embelezar" (seja lá o que isso signifique na sua realidade). Maquiagem é uma área tão ampla que por vezes confunde as pessoas, pois estamos em salões mas também nas casas, nas coxias, nos sets, nos estúdios fotográficos, nas ruas em externas, fazendo belezas comuns, incomuns, burlando padrões, seguindo outros, criando monstros ou feridas, sangue, pelos, corpos. São tantas facetas e frentes de atuação que até quem é da área pode ter dificuldade de se auto-identificar e definir seu escopo de trabalho. O que parece ser comum a todos os segmentos é: criamos algo novo sobre uma superfície qualquer (seja rosto ou parte de um corpo), para que quem olhe tenha a ilusão desse novo ser real, presente e coerente com o contexto, e para que quem recebe a criação se sinta parte da fantasia criada. Mas, o que a maquiagem, ou o trabalho do maquiador, tem a ver com esse estudo em questão? Essa é fácil de responder: tudo! E como faremos este estudo fazer sentido para você que o tem em mãos? Para responder essa questão precisaremos dar alguns passos de distanciamento do foco do estudo para posteriormente chegarmos nele com precisão e compreensão de todo o contexto que o envolve. Iniciemos então falando de beleza e consumo.

O universo de produtos de beleza movimenta mundialmente uma indústria que fatura bilhões por ano, tendo no Brasil seu 4o maior mercado (FAPESC, 2017; MENDES, 2019), com faturamento anual de mais

de R$109 bilhões ainda em 2018 (MENDONÇA, 2019). Por aqui, o consumo de produtos de embelezamento caminha a passos largos lado a lado com a busca por procedimentos estéticos diversos (de tintura capilar a cirurgias plásticas) (GAZE, 2016, p.25-30). A busca por uma aparência mais jovem e mais "bonita" (considerando o que é aceito como beleza padrão em nosso contexto social) também envolve e mascara dinâmicas de inserção social e relações de poder, ao mesmo tempo que expande o rol de profissões atuantes no setor de beleza, e estimula a ampliação de produtos para diferentes segmentos. Com este fértil terreno em perspectiva, não é espantoso perceber a quantidade de espaços de beleza a cada esquina e, nestes, um profissional tem surgido como importante para os serviços oferecidos: o maquiador, seja ele exclusivo para o serviço, ou alguém que acumule múltiplas funções. Contudo, maquiar é uma atividade para além do embelezamento produzido nas cadeiras dos salões para festas e eventos sociais, e é esta faceta além que nos interessa olhar com mais atenção neste momento.

Nos ballets e peças teatrais, remontam de muitos anos o uso de produtos nos rostos (e em alguns casos também nos corpos) para enfeitar artistas para produções específicas. Transformar um rosto em outro inicia o que hoje estamos estudando: a criação da imagem de um personagem. Embora nem sempre ao longo da história essa função tenha sido delegada a um profissional específico, sendo por vezes executada pelos próprios atores e dançarinos, a maquiagem vem neste contexto sendo também usada como artifício criativo para caracterizar, para gerar uma identidade própria e contar visualmente uma história. Para além das coxias, com o advento das câmeras - de fotografia, cinema e televisão - e o desenvolvimento dos equipamentos de iluminação e geração posterior de imagens estáticas ou em movimento, a maquiagem precisou ir também se reinventando, tanto enquanto produto como enquanto técnica de aplicação. Pensar em maquiagem e, consequentemente, no maquiador enquanto profissional a executá-la, é, portanto, pensar em algo que data dos primórdios da humanidade - como veremos nos capítulos subsequentes - e vem até hoje se transformando, aperfeiçoando, e adquirindo nuances técnicos, econômicos, políticos e sociais diversificados e cada vez mais complexos. E quem até então era apenas visto como um aplicador de produto e executor de uma proposta pensada por terceiros, pode e deve ser compreendido atualmente como algo além, como um profissional complexo, multi-orientado e que possui sim a capaci-

dade e possibilidade de teorização e criação das propostas visuais que vai executar ou delegar a terceiros.

Com este breve panorama inicial chegamos ao estado atual deste trabalho. Partindo da curiosidade gerada pela participação pessoal neste mesmo universo, enquanto maquiadora atuante em diversas das frentes de trabalho possíveis para um profissional da área, e em condições também diversas ora como executora, ora como criadora de projetos, alguns aspectos da profissão se fizeram mais e mais evidentes, repetidos, como se pedissem um olhar mais atento ao que queriam me dizer. Na experiência pessoal verifiquei as dificuldades para iniciar uma boa formação profissional, e embora já existissem cursos no mercado, a grande maioria versava sobre técnicas, poucos traziam as fundamentações destas mesmas técnicas, ou a história da profissão, ou ainda necessidades básicas como biossegurança e noções de interações químicas - fundamental para a prática profissional segura[2]. Os caminhos pessoais desta autora para a aquisição destes conhecimentos foram autodidatas, as buscas por materiais orientadores me levaram a outros países para adquirir conteúdos específicos - para a época com melhor organização didático-pedagógica, as literaturas específicas traduzidas tampouco aprofundavam para além de técnicas destinadas a leigos e/ou autoaplicação (e o conhecimento de outros idiomas foi fundamental para ter acesso a este outro universo de possibilidades), e as carências do setor se mostravam mais e mais agravadas.

Com o tempo, muita leitura e especializações múltiplas, comecei a ensinar e especializar outros profissionais em estudos de base da profissão, montando meu material próprio para o ensino de cor aplicada à maquiagem, onde o estudo das cores é o alicerce para se pensar enquanto profissional da área, qualquer que seja o segmento dela que se deseje atuar. Neste curso seguimos desde o entendimento das cores na física, enquanto luz, até a criação das cores de pele, passando pela criação de pigmentos artificiais, compreensão de cor enquanto pigmento, a importância da iluminação para a percepção das cores e o quanto este todo plural é fundamental para o entendimento da complexidade da profissão de maquiador, a atuação precisa nos diferentes segmentos de atuação, e o diálogo técnico com as áreas afins com as quais interagimos ao atuar profissionalmente em segmentos artísticos.

[2] Agora ainda mais em plena vivência de pandemia em função da COVID-19.

Embora seja um estudo de base da profissão, paradoxalmente seu ensino nos cursos livres é ainda negligenciado ou limitado ao entendimento de complementaridade de cores. Com a insatisfação que esta falta gerava iniciei pesquisas próprias para compreender melhor a evolução da profissão nos segmentos específicos de criação cênica, e o embrião desta pesquisa começava a ser gerado.

O maquiador nos setores de atividade cênicos que trataremos aqui - teatro, cinema e televisão - nem sempre foi compreendido como alguém de relevância para as equipes de trabalho. Ainda nos dias de hoje temos equipes atuando sem a presença de um profissional devidamente treinado especificamente para a função. Profissionais que aprenderam na prática, volantes entre atividades diversas de produção e que tiveram na tentativa e erro sua base de conhecimento e aprendizado, ainda são encontrados nos sets contemporâneos. Nada disso, contudo, diz da potência e qualidade de execução ou criatividade, "talento" ou a adjetivação que se queira dar ao resultado dos trabalhos destes profissionais. O que vinha como questão, para mim, era se um estudo estruturado, com ordenação didático-pedagógica bem construída, com fundamentos da profissão sendo aprendidos desde o início, não poderiam ter auxiliado em uma melhor formação geral destes profissionais, talvez ainda facilitando processos, diminuindo tempos de execução, e quem sabe até evitando desistências de permanecer na área.

As perguntas surgiam e o desejo de pesquisar foi tornando-se mais sério, encontrando neste espaço acadêmico de Doutorado o ambiente propício para a realização de um projeto que, pouco a pouco, se mostrou ainda mais relevante para o setor do que se pensava ser inicialmente. Com o início do curso, das pesquisas e dos escritos, um dado curioso e que reforçou a importância do presente estudo foi não encontrar nas pesquisas acadêmicas nacionais[3] trabalhos versando sobre a atuação do maquiador (na criação de seus projetos) correlacionados aos fundamentos desta atuação. Há estudos, poucos ainda, onde se escreve sobre alguma caracterização, ou sobre maquiagem em si, como técnica. Encontramos também estudos semióticos, de práticas e guias de aplicação de produtos, de criação de aulas de maquiagem teatral, porém nada voltado a estudar o "antes" da arte criada, enquanto ela ainda está em processo de criação pelo profissional, buscando articular fundamentos, técnicas e

[3] Busca realizada no Portal de Periódicos da Capes, concentrador de bases de dados nacionais e internacionais, com destaque para a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), onde devem constar trabalhos defendidos nas Pós-Graduações nacionais.

profissionais. E até o fim desta pesquisa não havia sido encontrado outra tese defendida e publicada que pudesse mesmo servir de material de suporte para esta. A relevância e originalidade da proposta, contudo, encerrava em si mesma a dificuldade de encontrar materiais para embasamento (não das partes em si, mas do todo mais amplo formado por elas), tornando o escopo de áreas e temas amplo e de duração mais longa. Estudos sobre cor-luz, pigmentos, aparato visual, dados neuropsíquicos da percepção, criatividade e processo criativo, foram pesquisados de forma intensa, por vezes exaustiva, e estudados com cuidado e atenção para produzir a interlocução entre eles, que você lerá nas páginas a seguir.

Assim, chegamos ao ponto esperado: o que é, afinal, este estudo? De forma mais abrangente, seu objetivo geral foi descrever como se configurava a relação entre percepção de cor/luz/sombra e o processo de criação de maquiadores-caracterizadores para elaboração de caracterização de personagem para os principais meios de trabalho cênico - teatro, TV, cinema, observando ainda a relação que eles estabeleciam entre estes conhecimentos teóricos no desenvolvimento do projeto de composição visual de um personagem e da prática profissional em si. Para chegar a este objetivo, foi necessário realizar algumas atividades intermediárias, como: compreender as formas de desenvolvimento criativo de cada profissional, verificando diferenças e semelhanças nos processos de elaboração de trabalho para cada meio - teatro, TV, cinema; analisar as particularidades de cada profissional referentes ao conhecimento teórico-técnico e ao trabalho com cor, luz e sombra no desenvolvimento da criação das caracterizações; analisar a existência ou não de diferenças nas possibilidade criativas de acordo com as relações e hierarquias de trabalho existentes em cada meio - teatro, tv, cinema; estabelecer relações entre os conhecimentos aplicados pelos maquiadores-caracterizadores em suas práticas e os estudos desenvolvidos pelos mesmos em suas formações, verificando proximidades e distanciamentos; analisar como se configurava para cada profissional o processo de criação de uma composição visual para personagens de teatro/TV/cinema.

A proposta, afinal, confecciona um estudo base que ajuda a compor o setor de estudos de caracterização, buscando entender como os elementos fundamentais para o trabalho do maquiador-caracterizador - cor, luz e sombra - se fundem para expressar sua

criatividade, percepção e interpretação de mundo, e interagem com as áreas afins dentro do contexto cênico - especialmente: direção de arte, iluminação e figurino - desenvolvendo um trabalho fundamental para as artes da cena. Para que iniciemos esta troca de informações, apresentaremos a seguir alguns dos conceitos principais que serão desenvolvidos ao longo dos capítulos da tese, como foi pensado e estruturado todo o trabalho e um panorama do que veremos em cada parte dele.

Quando adentramos o vasto campo de criação cênica, descobrimos quase que de imediato que dar vida a um personagem é uma tarefa complexa, que chega em sua compreensão pelo público através da interpretação realizada pelo ator, porém perpassa outras áreas de trabalho que colaboram para que a criação da atuação seja valorizada e densificada. Cenografia, iluminação, figurino, cabelo e maquiagem são algumas das partes que interagem diretamente com a interpretação, e estas áreas precisam dialogar para que a obra consiga atingir seu objetivo de comunicação com a platéia. No desenvolvimento de uma proposta de criação cênica, seja ela uma performance pontual ou projeto mais longo e abrangente, como um filme, elementos artísticos precisam ser levados em consideração para criar, em conjunto com a direção desejada para a atuação, um contexto complexo e orgânico, que permita ao expectador interpretar a proposta com a proximidade possível do que está sendo apresentado pela atuação. O esforço conjunto para transmitir emoções, reforçar ou redefinir estereótipos, recriar um universo hiperrealista ou criar um ambiente fantasioso e lúdico, depende, portanto, tanto de profissionais da atuação e direção quanto dos de direção de arte, figurino, iluminação e caracterização, para citar apenas alguns (BELLMAN, 1983).

Desenvolver criativamente a idéia trazida pelo diretor, traduzindo as propostas de um roteiro em cenários, cores, luzes e visuais condizentes com a história a ser desenvolvida é algo que demanda estudo em profundidade. E embora direção de arte, figurino e iluminação sejam áreas técnicas com material de suporte teórico-técnico abrangente e formação profissional específica, quando chegamos na área de criação da composição visual de personagens, a caracterização, o que se encontra é um cenário diferente: embora tenhamos profissionais altamente capacitados para executar estas caracterizações, não há, em termos organizativos - ao menos no Brasil, uma estrutra teórico-técnica-pedagógica que auxilie diretamente na formação de profissionais de ma-

quiagem em geral, e de maquiagem de caracterização em particular, para o desenvolvimento destas funções de forma profunda e integrada com as demais áreas supracitadas. As formações de cabeleireiro e maquiador são bastante técnicas e práticas, e nem todos os profissionais que atuam em uma o fazem na outra. Criar a composição completa do visual de um personagem, portanto, é algo que pode ser realizado por mais de um profissional, e nem sempre há integração entre eles para a execução da tarefa.

A formação de um maquiador no Brasil, pela própria falta de regulamentação específica, é bastante irregular. Desta forma, podem ser encontrados cursos com cargas horárias ínfimas como 10h/aula oferecendo "certificados de formação"[4], enquanto já temos, por outro lado, graduação com habilitação em maquiagem[5], com anos de estudo e a possibilidade de experimentação em diferentes áreas de atuação, da social à caracterização, passando por pintura corporal e moda, entre outros. Evidentemente, o nível de profundidade de conhecimento e aplicação prática deste entre estes profissionais são incomparáveis, pois um curso mais profundo, com ampla carga horária de aprendizado teórico e técnico permite que sejam introduzidos elementos que possibilitam que a formação deste profissional seja mais complexa, ampla e integradora de teoria e técnicas com as áreas de prática.

Um maquiador-caracterizador, portanto, percebe-se em sua prática próximo aos profissionais de direção de arte, iluminação e figurino, pois do conhecimento e trabalho desenvolvido por estes profissionais é que pode ser estruturado o trabalho específico de caracterização, no sentido estrito de criação de composição visual - entendendo para fins deste estudo a caracterização apenas como composição visual de cabelo e maquiagem, com ou sem elementos de efeitos especiais. Há a possibilidade do caracterizador ser ainda o responsável por esboçar o visual geral do personagem, definindo não só cabelo e maquiagem, mas também linhas/curvas, cortes, cores e texturas para desenvolvimento do figurino, o que envolveria estudos tanto de direção de arte quanto de figurino em si, ainda que sejam outros os profissionais a desenvolverem a execução destas partes específicas. Em qualquer um dos casos, cor, luz e sombra são os elementos fundamentais para o desenvolvimento de um trabalho de maquiagem de caracterização apurado, técnico e

---

[4] Fornecendo certificações baseadas na legislação reguladora de cursos livres quando há regulamentação como pessoa jurídica, ou ainda certificações sem validade formal.

[5] Em cursos superiores de Tecnologia em Estética e Cosmética, restrito ainda a grandes centros urbanos no sudeste do país.

efetivo, e por tamanha importância merecem estudos adequados e aprofundados.

O aperfeiçoamento do profissional maquiador-caracterizador possibilita que seja criado algo importantíssimo para o trabalho cênico - independentemente da forma de veiculação do mesmo - e que chamaremos aqui de "composição visual" para geração da caracterização dos personagens. A fundamentação teórica para esta criação advém de diferentes áreas de saber científico, e nas pesquisas para confecção deste estudo foi verificado que não há, até o momento, no país trabalhos em nível de pós-graduação que enfoquem os processos de criação de maquiadores-caracterizadores. A literatura técnica no segmento de maquiagem, por sua vez, no cenário nacional resume-se a guias de aplicação, e no cenário internacional em geral, onde há mais livros teórico-técnicos com informações sobre luz, cor e afins, não foram, por sua vez, encontrados materiais que abarquem os elementos de subjetividade dos maquiadores-caracterizadores, estes anteriores à manipulação de produtos e construção de formas, ou seja, suas percepções de mundo, aprendizagem e criatividade em interação. Enfim, os processos mentais e físicos que são prévios à caracterização criada para um projeto, associados aos fundamentos teóricos da profissão, parecem não possuir ainda uma pesquisa dedicada exclusivamente a eles. Pensar, portanto, a criação artística incluindo o maquiador-caracterizador neste rol de artistas a ser validado e estudado, é um dos muitos passos que podemos dar a partir dos desdobramentos deste estudo.

Neste sentido, podemos compreender que a criação artística é uma forma de comunicação. O artista passa pelo processo interno de comunicação entre seu imaginar e seu fazer, e, após a obra criada, esta comunica-se com seu público. Cada fase destes processos envolve elementos internos e sutis, alguns de difícil avaliação por não serem mensuráveis quantitativamente, como: imaginação, intuição; outros mais passíveis de mensuração de alguma forma, como a percepção de estímulos visuais; e elementos de sustentação para a criação em sua parte técnica, como: estudo teórico-técnico da área, experiência prática do artista, relação entre seus estudos e os estímulos do meio.

A junção de sensibilidade com conhecimento teórico-técnico permite que o artista leve sua criação para níveis mais elevados e amplos, porém o fazer artístico não percorre a linearidade de outras áreas de estudo e trabalho, e mesmo com embasamento sustentando a prática, o que se cria nem sempre se mostra próximo ao que fora inici-

almente imaginado pelo próprio artista. A intuição inicia o processo, servindo de veículo para processos cognitivos e possibilidades de expressão, estes são unidos aos conhecimentos teórico-técnicos e experiências de vida do artista (já influenciados por seus valores, aspirações e crenças), criando uma nova forma, um novo elemento, a criação em si. Cores, formas, texturas, ao entrarem em contato e interagirem, compõem novas formas dotadas de expressividade e informação, e que precisam ser percebidas e compreendidas de uma nova maneira, própria à sua composição.

> Na criação, as formas realizadas por um artista apresentam-se como fatos físicos novos, incorporando acasos que foram captados por sua sensibilidade, e assim modificando a configuração da imagem. E é com os reais fatos do próprio fazer que o artista há de criar. […]
> Neste fazer, as formas desdobram-se a cada passo num duplo sentido: há o efeito de cristalização e, simultaneamente, o de ramificação, há fechamentos e aberturas. Através das linhas ou cores que o artista introduza na composição, certas possibilidades latentes se concretizam, restringindo outras no ato. Pois cada escolha feita elimina alternativas que até este momento também existiam. Ao mesmo tempo, porém, entreabrem-se novas possibilidades formais. São novas opções. Exigirão uma nova definição por parte do artista. […]
> O trabalho artístico nunca segue em linha reta para algum alvo já previamente determinado, ainda que a configuração possa ter sido planejada e preparada através de estudos preliminares. A situação está sempre em aberto. Visto que nem o próprio artista saberia responder o que fará no próximo instante. (OSTROWER, 1998, p. 57)

Criada a nova forma, o processo comunicativo segue seu rumo alcançando o público, e a relação obra-público envolve novos elementos, trazendo para a criação do artista leituras e significações outras, fazendo ou não conexão com as atribuições iniciais dadas pelo artista criador. As experiências do interlocutor, suas possibilidades de interação, sua visão de mundo e de homem, suas habilidades cognitivas, sua sensibilidade, são elementos que se relacionam intimamente ao observar uma obra, fazendo com que esta bagagem crie uma comunicação também nova e própria.

Especificamente no contexto de criação de caracterização e composição visual de um personagem, o processo precisa ser criado levando também em consideração a leitura social que se faz de cada elemento inserido na criação, pois é no contato entre artista-obra-público que podem ser reforçados ou ressignificados estereótipos sociais positivos ou negativos, entranhados na cultura enquanto compartilhamento de significados . “Um tom de vermelho ao lado de outro pode se relacionar na composição de uma maneira diferente do que o artista o havia imaginado; ele poderá corrigi-lo ou poderá saber de repente que acertou em algo

de novo. Enfim, a realidade do fazer está cheia de surpresas" (OSTROWER, 1998, p. 57). Neste contexto criativo, a sensibilidade do artista pode e deve se aliar às percepções acerca de construções sociais sobre visualidade, para criarem um todo novo, que permita ao público/interlocutor captar a mensagem - especialmente as de ressignificação de estereótipos - subliminar ou diretamente.

Destacamos, ainda, já neste momento de apresentação do estudo, que a compreensão que trazemos do termo **identidade visual** envolve não os sentidos utilizados em áreas de marketing, design, comunicação e afins (que focam na materialidade gráfica dos seus elementos como cores, fontes, texturas e outros para refletir um conceito, idéia ou produto), mas sim a construção do todo de visualidade de um personagem, compreendendo em suas partes os elementos que compõem figurino e indumentária, cabelo e seus acessórios, e maquiagem de embelezamento e/ou de transformação, aqui incluso efeitos especiais. Para efeito de diferenciação de termos, chamaremos aqui de **composição visual**[6] esta criação que abarca cabelo, maquiagem e figurino combinados para gerar a visualidade de um personagem, sendo este estudo focado no segmento de maquiagem em especial. A parte de dados gráficos acaba por também fazer parte deste complexo, porém não está restrita ao sentido usado nas áreas mencionadas. A tempo, ao comentarmos sobre a possibilidade destas imagens criadas para personagens poderem se relacionar, reforçando ou ressignificando estereótipos sociais, estamos aqui também compreendendo **estereótipo visual** enquanto uma pré-concepção acerca da estética de uma pessoa ou grupo social, categorizando-a de alguma forma a partir de como se apresenta socialmente. A visualidade, neste sentido, pode ou não complexizar-se a ponto de tornar-se parte constituinte de uma **imagem de controle**[7], conceito este que aprofunda e se diferencia do de estereótipo, e que age sobre estes mesmos corpos, reforçando assim lugares sociais dos quais os sujeitos possuem pouca ou nenhuma agência para se deslocarem (lugares estes com seus próprios estereótipos visuais aqui já em desdobramentos com impactos sociais que envolvem dados como raça, gênero e classe, por exemplo).

---

[6] Compreendida como componente de criação teórica e/ou de projeto para o termo **caracterização**, que apresenta aqui sua criação realizada após a aplicação prática.

[7] Conceito cunhado pela socióloga estadunidense Patricia Hill Collins para compreender a dimensão ideológica da opressão racial que subjuga corpos de mulheres negras, alinhando-se a construções de feminilidade para criar ferramentas de desumanização e controle desses corpos, delimitando-os a esferas sociais de sujeição aos pertencentes às ideologias dominantes, e operando na manutenção da estrutura social sustentada no racismo e sexismo.

E então nos vemos diante do fenômeno perceptivo para buscar mais elementos de compreensão do que estaremos estudando neste caminhar de pesquisa. Perceber, é importante pontuar, não é apenas olhar. Visualizar algo depende de fonte de luz e de elementos presentes no corpo físico, pois ver é a função fisiológica dos mecanismos e relações presentes nos olhos e cérebro. Perceber, contudo, é algo além. A percepção depende dos elementos vistos pelo olho, porém por ser um mecanismo mental ela organiza estes estímulos, selecionando e tornando-os mais elaborados, e construindo a interpretação dos mesmos, algo particular a cada indivíduo. Para compreender os elementos de percepção, convém analisarmos um pouco dos estudos dos teóricos da Psicologia da Gestalt, que formularam a teoria de mesmo nome, onde a partir de estudos de fenômenos físicos criaram uma nova abordagem para o entendimento do modo como se estruturam e reestruturam novas totalidades em nossa percepção. Os estudos de percepção, todo e parte, figura e fundo e campo, inicialmente desenvolvidos pelos teóricos da Psicologia da Gestalt serviram também de base teórica de sustentação para a abordagem clínica posteriormente denominada Gestalt-Terapia (FADIMAN, FRAGER, 1979, p. 129-131).

O aspecto mais importante em se tratando de estudo da percepção, segundo a Teoria da Gestalt, é o foco no qualitativo. A partir deste viés, podemos ler a máxima trazida por Wertheimer de que “o todo é mais do que a soma de suas partes” entendendo que o processo que ele comenta é de síntese, há algo além do que apenas promover a adição dos elementos, ocorre uma integração destes formando um novo algo, o todo. Este todo possui qualidades próprias. Neste sentido, a composição dos elementos importa, pois ainda que sejam os mesmos elementos, a forma como se compõem para a criação de algo modifica o todo criado, gerando todos diferentes: o todo é mais do que a soma de suas partes. Neste aspecto, percepção e criação artística estão intensamente interligados, pois cada nova forma criada possui conteúdo expressivo distinto, podendo ser percebida de diferentes maneiras. Todo e partes se interrelacionam intimamente, e a percepção de uma criação artística por cada indivíduo permite relacionamentos diversos entre público e obra, traduzindo novos todos, com novas significações. As figuras que se formam para cada pessoa são estimuladas a partir dos mesmos elementos de todo-parte, porém dialogam com as subjetividades destes para que a significação ocorra e seja particular, ou seja, os elementos que compõem

a percepção de cada indivíduo (suas vivências, sua capacidade cognitiva, seus valores, etc.), interagem com o estímulo visual da obra criada, se tornando o fundo para a formação das figuras.

> O fundo é na verdade para onde olhamos, para onde direcionamos nossa busca pelo que precisamos, que não nos chama a atenção, até que finalmente encontramos o que precisamos. Em última análise, "fundo" é tudo, o que nos cerca, nós próprios, nossa história… Enfim, tudo o que possa servir como contexto para o surgimento de algo.
> Sempre estaremos enxergando figuras sobre fundos, ou, em outras palavras, sempre haverá um contexto para o texto, um livro para a página, uma família para o filho, um país para o cidadão, uma cultura para um mito, uma pessoa para uma doença. (RODRIGUES, 2007, p. 112)

Luz, sombra e cor são, assim, elementos de fundamental importância para que a relação entre a sensibilidade do artista e a percepção de sua arte pelo público-alvo se dê de forma rica e passível de capturar a mensagem desejada, ainda que esta seja entremeada e enriquecida pelos elementos de subjetividade do interlocutor. No trabalho de artes cênicas e visuais, luz, sombra e cor são, assim, ferramentas de diálogo, partes das mensagens transmitidas, e estudar os efeitos psicológicos destas se faz necessário para criar uma linguagem visual pertinente ao contexto de cada trabalho. Para que as relações entre luz, sombra, cor, formas e percepção se realizem, muitos caminhos teórico-técnicos são possíveis, porém se destacam como base para este estudo a teoria dos contrastes cromáticos (entre cores puras, quente-frio, claro-escuro, simultâneo, de saturação, complementar e de extensão) e sua influência na percepção, amplamente estudada em escolas de artes como a Bauhaus, e pedagogicamente organizada por profissionais como Paul Klee e Johannes Itten, entre outros. Em suma, os efeitos visuais provocados por relações entre as cores e as formas criadas com elas possibilitariam, então, que a cor subjetiva - a harmonia nas combinações criadas por um indivíduo - em determinados contextos seja aplicada de forma objetiva "quando se faz necessária a transmissão de uma mensagem comum a todos os homens" (BARROS, 2011, p. 84), o que se aplicaria nos contextos estudados de criação de caracterização de personagens para as artes da cena.

Neste âmbito, atuar é uma das atividades que exige do indivíduo habilidades específicas e disponibilidade para se trabalhar de formas profundas, pois a prática por si só demanda que um indivíduo permita-se representar algo ou outro indivíduo, muitas vezes com características diversas das suas próprias. Para compor seu personagem e permitir que a mensagem atuada atinja seu

interlocutor - o público - vários elementos são adicionados ao contexto cênico, como: a cenografia, a iluminação, o figurino, e a composição de visualidade para gerar a caracterização (cabelo e maquiagem). Diante deste contexto, a criação da caracterização de cada personagem (figurino + beleza) é de fundamental importância para trazer para a cena elementos que estimulem a percepção e gerem determinada possibilidade interpretativa no público. Uma caracterização mal elaborada pode, assim, prejudicar severamente a qualidade do trabalho do ator e do direcionamento da apresentação/espetáculo/filme.

Criar um projeto de composição visual para gerar a caracterização é trabalho para profissionais da área da maquiagem de caracterização que compreendam os elementos técnicos de suas funções, porém saibam além, pois a aplicação de produtos é parte posterior do processo. O diálogo entre cores, formas, texturas, e suas combinações precisam estar interligados aos campos sociais sensivelmente associados a cada elemento criado para o personagem, de forma que tenha ressonância no público, diante do contexto social vivido por ele. Personalizar imagens não é tarefa atual, desde os primórdios da história humana nos caracterizamos de alguma forma, como meio de transmissão de informação, de comunicação com o outro. E transformar o processo de comunicação em campo de elementos cênicos também é algo que data de distantes períodos das civilizações humanas (BERTHOLD, 2014).

Desejar transmitir algo, tornar este algo percebido e compreendido pelo outro, causando-lhe uma determinada reação, é, portanto, algo não restrito ao contexto cênico. Os fundamentos de linguagem visual encontrados nos estudos de desenho e pintura são possibilidades de ferramentas a serem utilizadas para elaborar o processo de criação de caracterização para um personagem, auxiliando que o maquiador-caracterizador dialogue de forma organizada e profunda com os elementos técnicos da criação cênica - cenografia, iluminação e figurino - e com o elemento vivo a ser trazido para a cena, que é o personagem. Este personagem precisa ser compreendido em sua totalidade, trazida pela direção geral e direção de arte, aprofundada pela interpretação dada pelo ator, e costurada pelos detalhes psicológicos criados para que ele ganhe vida. Unir cor, luz e sombra, simbolizados nos pigmentos dos produtos, para gerar um novo rosto, uma nova cara, uma nova identidade, é uma arte em si mesma, que pode ser facilitada por um processo maior de trabalho consistente, que

nos permite ajudar a construir, via caracterização, a personalidade de um ser ficcional.

Antes de passarmos para o aprofundamento nos muitos elementos já pincelados nesta introdução, é interessante que possamos vislumbrar como está organizada a estrutura deste trabalho escrito, e como ele se propõe a dialogar com os elementos que fundamentam a pesquisa, permitindo que o leitor faça parte ativa e constante deste processo de construção de conhecimento. Assim, quanto à estruturação formal do corpo da tese, a proposta compreende a busca por integração entre os elementos textuais tradicionais da escrita acadêmica contemporânea e elementos de ordem de escrita criativa, combinados de forma a confeccionar um produto final que permita ao leitor um vislumbre não só da teoria que alicerça a profissão de maquiador-caracterizador, mas estes dados transmitidos com uma linguagem menos tecnicista em muitas de suas partes, no sentido de não ter o desejo de se comunicar apenas com quem já atua na área ou tem conhecimentos teóricos ou práticos prévios sobre o que estiver sendo apresentado e debatido nos capítulos.

O trabalho está subdividido para trazer não apenas coerência e ordenação textual mas também sentido em conjunto aos elementos que compõem cada uma destas partes que o compõem, adicionando gradativamente mais profundidade de conteúdo e ampliação do espectro de temas abordados conforme se somam os capítulos. Partimos então de uma apresentação pessoal e íntima destacando e reforçando as ligações entre pesquisa e pesquisadora, seguimos por esta introdução que permite ao leitor conhecer os princípios do trabalho, gerando uma imagem mental inicial sobre o que está sendo estudado, e após esta breve conexão entre leitor e obra poderemos nos aprofundar nos elementos que fundamentam toda a pesquisa através de uma incursão histórica pela bibliografia que nos embasa. O percurso realizado, descrevendo a metodologia empregada, logo na sequência permite ao leitor se aprofundar nos detalhamentos de como este trabalho foi realizado e conhecer as entrevistas e seus sujeitos entrevistados, tornando a imagem mais densa e definida, para que por fim seja realizada a composição final do material coletado com a fundamentação teórica, promovendo um diálogo entre ela e os dados coletados.

Nos capítulos que servem como uma revisão da literatura na área, encontraremos, através de uma narrativa que parte da história da ciência, elementos relacionados primeiramente ao fenômeno da luz, com da-

dos da física, de biologia, cognição e percepção destes elementos, suas relações iniciais com processo de criação, e a aplicação dos experimentos na vida humana promovendo o desenvolvimento tecnológico e social. Dando continuidade ao estudo sobre luz, segue-se o estudo da cor e, agora, partindo da história da arte, adentraremos o universo da química e pigmentos artificiais e seu uso em diferentes âmbitos da existência, da arquitetura aos cosméticos, passando pelas relações luz e cor com dados de temporalidade e evolução tecnológica, forma de relação público-arte, ampliação das possibilidades criativas e perceptivas, para citar os principais. A revisão se completa com a correlação dos elementos estudados nos capítulos anteriores ao campo das sombras, via história da psicologia como ponto de partida da narrativa, e agora aplicando todo o corpo de conhecimento construído aos segmentos específicos do estudo e prática da maquiagem de caracterização para teatro/cinema/TV, ampliando o olhar sobre o fazer artístico e processos criativos e de criação, e trazendo ainda as bases psicológicas e artísticas sobre todo-parte e figura-fundo para o diálogo.

Após a revisão da literatura e apresentação da metodologia e conteúdo das entrevistas, nos encaminharemos para a parte final deste estudo, onde apresentaremos uma reflexão direcionada, unindo os estudos teóricos, a prática, as entrevistas, e um vislumbre das relações que se estabelecem a partir destas partes compondo um todo. O propósito das entrevistas é trazer dados da realidade de profissionais maquiadores-caracterizadores para ilustrar as informações trazidas pela revisão sistemática da literatura e possibilitar que sejam estabelecidos outros pontos de reflexão, não apenas a partir da prática pessoal desta autora, mas a partir das correlações realizadas pelos próprios maquiadores-caracterizadores participantes da pesquisa. As informações colhidas nas entrevistas são descritas de forma que preservem as identidades dos envolvidos e não exponham produções e equipes. Seus dados são, por fim, correlacionados ao todo já apresentado nos segmentos anteriores deste estudo, para que possamos construir um diálogo sobre os elementos estudados, em respeito às possibilidades de relação entre a percepção (de cor/luz/sombra) destes profissionais e seu processos de criação de caracterização. Ao final, construímos considerações de pesquisa que esperamos sejam relevantes para o segmento, tanto nos meios acadêmicos quanto profissionais/técnicos, para que o estudo assim agregue valor à área de maquiagem como um todo, e de maquiagem de caracterização em particular, em diferentes frentes.

Por fim, quanto à possibilidade de leitura deste texto, que intercala uma linguagem por vezes formal e acadêmica com uma menos formal e direta da pesquisadora a proposta é que estas mesclas estimulem a leitura por parte de todo tipo de público leitor, não apenas o acadêmico. Esta escolha compreende um posicionamento pessoal, político e coerente com a pesquisa em si, de possibilitar o acesso ao conteúdo aqui produzido de forma que não fique apenas restrito ao rol de pesquisadores, avaliadores e/ou estudantes de nível superior que se interessem pelas temáticas descritas. É importante para esta pesquisa que ela se faça de leitura acessível inclusive - e especialmente - para a parte de seu público que é também objeto de estudo - e que, por sua vez, varia de local, idade, foco de atuação, interesse, acesso e nível de escolaridade - e para qualquer pessoa que tenha em si um dos elementos mais importantes para a evolução humana: **curiosidade**! Há nos envolvidos neste trabalho a confiança na curiosidade como propulsora de desenvolvimento e crescimento, e na arte como catalisadora deste processo estimulando a percepção e os processos de aprendizagem e criação, individuais e coletivos. A ambição pessoal é que este trabalho possa ser mais um entre muitos a compor este caminhar. Te convido, então, a continuar comigo nesta trilha de construção de conhecimento. Que façamos juntos uma produtiva jornada!

LUZ

Luz? Ele faz na hora!

Reunião de pré-produção de espetáculo:

- *A peça vai ser baseada nesse texto aqui (entrega o texto). São 18 atores.*
- *Você já tem alguma concepção estética do que você deseja?*
- *Então, ainda estou pensando, mas a princípio nada muito caro pois não tem grana.*
- *E o que você gostaria que eu fizesse? O projeto*? A execução? A beleza? Figurino?*
- *Olha, não tem dinheiro pra fazer muita coisa então se você fizer só o projeto já tá de bom tamanho, daí depois cada um vai atrás da sua parte de figurino e nos dias se arrumam sozinhos.*

*Por projeto, entende-se: toda a concepção visual do personagem, envolvendo figurino, cabelo e maquiagem.

- *Pra quando seria a estréia?*
- *Fim do mês.*
- *(Já assustado) … e onde vai ser, já tem o local reservado?*
- *Ainda não, estamos vendo ainda.*
- *Você tem alguma referência visual do que vocês tem trabalhado pra cenografia, objetos cênicos, algo assim? Pra eu ter uma noção de por onde poderia começar?*
- *Então, não vai ter cenografia não, vai ser só eles no palco, vamos simplificar pois não tem dinheiro e as idéias iniciais eram de botar uma espécie de carcaça de avião no palco mas a pessoa que ia ver saiu do projeto e não temos ninguém pra fazer nem ir atrás.*

[Fico levemente em pânico, porém tento não demonstrar]

- *Ok, você tem pelo menos o planejamento de luz das cenas que estão ensaiando*
- *Planejamento da luz? Como assim?*
- *(Chocado!) Sim, o que você como diretor tá criando pra iluminação do espetáculo, pra eu poder ter noção de como pensar a caracterização, tecidos, texturas, paleta de cores, etc. Você tem um iluminador cênico não tem?*
- *Ah, sim, isso conseguimos um. Mas não pensei em nada ainda pra essa parte não. Ah, a luz ele vai fazer lá na hora! O cara é fera!*

…

A sensação era de pavor, nem sei que expressão eu fiz na hora…

Sem local, sem cenografia, sem arte, sem idéia mínima de luz. Sabe-se lá como esse projeto ficou pronto. No dia descobri que várias coisas foram alteradas na caracterização sem aviso prévio ou adequação ao espaço, luz e texto.

O iluminador? Ah, esse descobriu na véspera qual era o local, que a mesa não tinha canais suficientes pra ele trabalhar e acabou tendo que se revirar em 3 pra fazer o mínimo possível para não queimar o próprio currículo. Fez a luz lá na hora. Ser fera é osso…

2 LUZ

"E disse Deus: Haja luz; e houve luz.
E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas.
E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro."
(Bíblia Sagrada - Gênesis 1:3-5)

Bem-vindos ao Planeta Terra, terceiro corpo celeste orbitando o Sol, a estrela central do Sistema Solar, este parte da Via Láctea, uma das muitas galáxias existentes no universo. Elemento desprovido de luz própria, à Terra é dado o papel de gravitar um corpo luminoso e potente, distante em termos concretos e objetivos, porém presente e atravessado em toda sua possibilidade de existência e evolução. É das relações primeiras, objetivas e subjetivas, entre Sol e Terra que derivam conceitos, debates, angústias e novos saberes. Massa, volume, temperatura, pressão, distância, tempo, espaço, luz, trevas, conhecimento, ignorância, temor, fascínio, concretude, subjetividade, continuidade, preservação, vida, finitude, novos mundos, seres, possibilidades, **relações** (ARCAND & WATZKE, 2015). Do feixe de energia solar que penetra a atmosfera terrestre e incide sobre tudo o que nela está contido, não é, portanto, incorreto dizer que todas as formas de existência interagem de alguma forma com a luz.

Com o acúmulo de conhecimento que adquirimos ao longo da evolução humana e do desenvolvimento das sociedades, podemos, hoje, olhar para trás e, através da história da ciência[1], observar estes fenômenos e suas múltiplas possibilidades de estudos e interpretações (BASS, 2010a, 2010b e 2010c; BOVA, 2001; BERNARDO, 2005, 2007, 2010, 2020; RIBEIRO *et al*, 2016). A luz, neste sentido, pode ser estudada a partir do olhar de quem observa a alternância constante entre claridade e escuridão, seus efeitos nos ciclos de crescimento e morte das formas de vida presentes na superfície da Terra, o desenvolvimento destes próprios seres com seu físico se modificando para se adaptar aos novos momentos, trazendo-os até a fase de sua tomada de consciência des-

[1] Importante pontuar que, com o recorte feito nesta pesquisa para a sociedade ocidental (em especial européia - ou alguns países desta - e, na sequência, estadunidense) pensada por seu impacto nas demais partes do mundo, é evidente que nomes de diversas localidades não estarão presentes, em função mesma deste estudo não dar conta do volume de pesquisa específica que demandaria para catalogar influências variadas pelo globo.

tes ciclos e relações, e da utilização destes mesmos ciclos deliberadamente e para benefício próprio. Um foco, uma fagulha de curiosidade, é o que precisamos para iniciar um estudo, e se dali permitimos que dele se desdobrem as conexões necessárias para que toda sua complexidade se faça perceptível para o conhecimento humano, um novo panorama se abre diante de nós. A luz, para nós, é esta fagulha inicial que risca um ponto no campo físico, gera o fogo que ilumina o ambiente e estimula, para muito além da produção de calor, novas e múltiplas fagulhas elétricas dentro do cérebro do observador de seu fenômeno, desbravando assim um caminho de conhecimento que nos permite criar tecnologias tais que levam a astrofísica a patamares de informação talvez incapazes de serem sequer imaginação na mente daquele humano inicial que observava os ciclos de claro e escuro diante de si e os associava com ausência ou presença de fé, bom e mau, criação e destruição.

Da poética de existir ao pragmatismo de aplicar um fenômeno de forma útil ao desenvolvimento social, este estudo inicia uma caminhada curta, incompleta, em camadas múltiplas de complexidade, níveis e abrangência, acerca da luz e dos elementos que se atravessam em seu campo de estudos. Ao pensarmos sua relação com nosso foco de pesquisa e fonte de dados, encontramos nos estudos sobre a luz as bases que estruturam as práticas da profissão de maquiador e se encontram especialmente entremeadas em todo o fazer do maquiador-caracterizador pela relação direta entre sua criação e as diferentes formas de percepção visual possível (no teatro, tv ou cinema). Falar da luz e sua relação com estes pontos específicos requer de nós, assim, não apenas interesse em compreender o quanto seu estudo e desenvolvimento científico impacta o dia a dia do maquiador-caracterizador diante de câmeras e fontes luminosas de set, mas também o quanto precisamos retomar conhecimentos técnicos básicos a seu respeito, que também fazem parte da fundamentação da profissão. Tentaremos aqui mesclar nossa escrita para dar conta de trabalhar este conteúdo sem excessos de tecnicismo, porém compreendendo que estes pontos não podem ser deixados de lado se queremos ter uma melhor visão de todo.

> É claro que é possível usar a História da Ciência "externalista" – que enfatiza questões como a influência dos fatores sócio-culturais sobre o desenvolvimento de teorias científicas, a relação entre desenvolvimento técnico e científico – sem a análise dos aspectos "difíceis". No entanto, se o objetivo é ensinar Ciência através da História da Ciência, será impossível evitar os detalhes técnicos.
> (SILVA; MARTINS, 2003, p.55).

2.1 LUZ ENQUANTO FENÔMENO - ciência e descobertas

A luz é o fenômeno que determina o aparecimento da cor, e sua captura no corpo humano se dá pelo olho. Este órgão é responsável por sua percepção, ao mesmo tempo que é formado e aperfeiçoado a partir da relação entre energia luminosa e a evolução e adaptação das espécies para garantia de sua sobrevivência. A observação do fenômeno luminoso e o início de estudos e formulação de hipóteses acerca de sua existência e características, datam das civilizações babilônicas, porém, a ciência ocidental contemporânea confere à Escola de Platão a alcunha de articuladores dos conhecimentos pré-existentes avançando nas teorizações e compondo a base para a área da Física conhecida por Óptica Geométrica (estuda trajetória de raios luminosos, independentemente da natureza da luz). Mais adiante na cronologia da humanidade novos estudos[2] sobre a luz surgem, especialmente com **Isaac Newton** (1642-1727), para servirem de base para a área conhecida por Óptica Física (interpretação dos fenômenos associados à natureza da luz) (BERNARDO, 2005, p. 109-123; RIBEIRO, 2017, p.e40604; PEDROSA, 2014, p.28-29).

> No início do século XIX, as evidências de que a luz é uma onda tinham se tornado bastante convincentes. Em 1873, James Clerk Maxwell previu a existência das ondas eletromagnéticas e calculou a velocidade de propagação dessas ondas [...]. Esse desenvolvimento, com o trabalho experimental de Heinrich Hertz iniciado em 1887, mostrou de maneira irrefutável que a luz realmente é uma onda eletromagnética. (YOUNG, FREEDMAN, 2016d, p.2).

Estes avanços e atualizações dos estudos na área nos permitem compreender que não é necessária a visibilidade como pré-condição para a definição de existência da luz, pois há variações nos raios solares emitidos que não fazem parte do espectro visível ao olho humano (FIGURA 1), como os raios gama e os raios ultravioleta, e que ainda assim contém características que os permitem serem compreendidos como raios luminosos (ARCAND & WATZKE, 2015, p.20).

Para conseguirmos entender a relevância destes dados, precisamos primeiramente compreender os conceitos principais que compõem este campo de estudo

[2] Note-se que os conceitos descritos neste segmento, acompanhando o estilo de escrita de toda a tese, estão sintetizados e descritos em suas formas mais simplificadas, a título de introduzir o leitor não especialista ao tema. Sabemos, contudo, que há muito mais acerca destes conceitos, que são mais profundos e complexos do que este texto pode fazer parecer. Considere-se, para aprofundamento dos mesmos, explorar a bibliografia específica referenciada em todo o trabalho.

(BASS, 2010b. O mundo material conforme o concebemos se apresenta diante de nós sob duas formas: **substância** - constituídas por elétrons, prótons e nêutrons - e **luz** - uma das formas de expressão da matéria, é ***radiação eletromagnética emitida por uma substância*** (ARCAND & WATZKE, 2015). Os avanços científicos ao longo dos séculos produzidos por nomes como Descartes, Newton, Fresnel, Planck, Dirac, Hertz, Young e Fresnel, Maxwell, Einstein, entre outros, nos pavimenta um caminho de entendimento da luz enquanto fenômeno eletromagnético, ampliando as relações possíveis entre luz e substância, e nos possibilitando refletir sobre como ela imprimiria cor aos corpos. A luz possui características e propriedades próprias, que nos auxiliam no entendimento das relações entre estes elementos do mundo material. São elas: **velocidade** (seu caminhar, que no vácuo é constante e atinge cerca de 300.000km/s)**, periodicidade** (regularidade do fluxo luminoso), **comprimento de onda** (mede a abrangência de um raio); **difração** (capacidade de contornar objetos e passar através de fendas estreitas se espalhando em faixas irisadas), **polarização** (direção do vetor campo elétrico em uma onda eletromagnética com o decorrer do tempo) e **refração** (mudança de rumo ao atravessar superfície densa e transparente)**.**

> A luz branca comum é uma superposição de ondas cujos comprimentos abrangem todo o espectro visível. A velocidade da luz no vácuo é a mesma para todos os comprimentos de onda, mas, no interior de um material, ela varia com o comprimento de onda. Portanto, o índice de refração de um material depende do comprimento de onda. A dispersão indica como a velocidade da onda e o índice de refração dependem do comprimento de onda. (YOUNG, FREEDMAN, 2016d, p. 13)

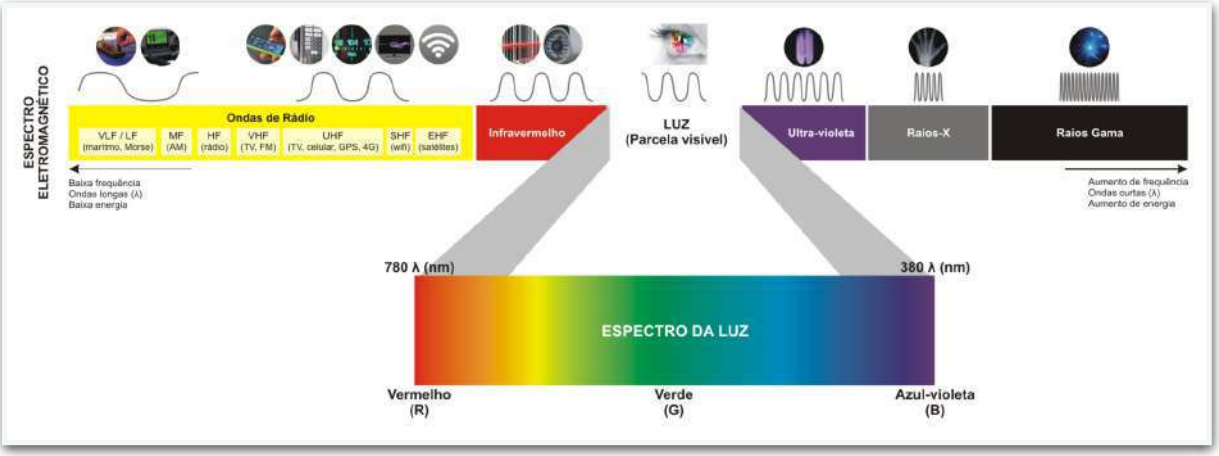


FIGURA 1 - ESPECTRO ELETROMAGNÉTICO

Fonte: BANDEIRA, D. A.; TARRAN, M. L.; CASTRO, E. C. **Study on the theory and the practice of color with the use of online resources**. In: IARTEM – 14th Lisbon 2017 Internacional Conference on Textbooks and Educational Media: Changing media, changing schools, 2017, Lisboa. v. 1. (Retirada do blog produzido pelas autoras, referenciado como base para o artigo acima. Disponível em: https://estudodacor.files.wordpress.com/2014/08/espectro-eletromagnetico1.jpg)

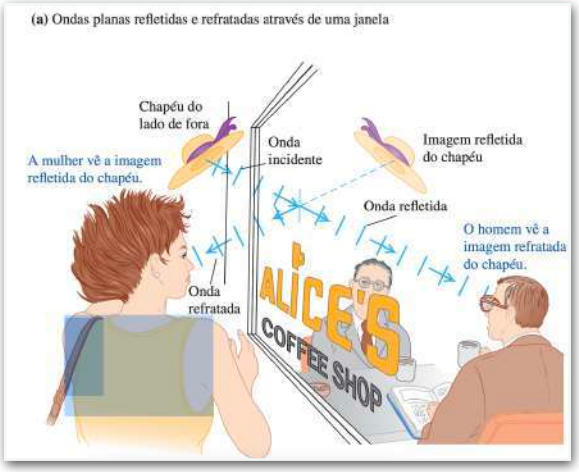


FIGURA 2 - REFLEXÃO E REFRAÇÃO

Fonte: YOUNG, H.D.; FREEDMAN, R. A. **Física IV: Sears e Zemansky: ótica e física moderna** – 14. ed. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2016d, p.4.

A refração (FIGURA 2) é uma das características da luz (ARCAND & WATZKE, 2015, p.78;100) que nos permite observar um interessante avanço científico: até os estudos empreendidos por Newton (século XVI) acreditava-se que as cores surgiam do espectro luminoso como frutos da propriedade desse corpo refrator, que mudava a cor da luz. Newton nos orienta com seus experimentos com prismas que esses não alteram a cor de uma luz branca, pois esta se decomporia e recombinaria, produzindo o branco novamente. Este estudo indica que as cores do espectro estão presentes no raio de sol, formulação postulada séculos antes por **Leonardo da Vinci** (1541-1615) ao dizer que: "*o branco é o resultado de outras cores, a potência receptiva de toda co*r" (PEDROSA, 2014, p.33). A reflexão e a refração são dois aspectos importantes na propagação da luz: "*quando uma onda de luz atinge uma superfície lisa separando dois meios transparentes (como o ar e o vidro ou a água e o vidro), em geral a onda é parcialmente* ***refletida*** *e parcialmente* ***refratada*** *(transmitida) para o outro material.*" (YOUNG, FREEDMAN, 2016d, p.4).

A velocidade é outra característica da luz que nos interessa pontuar, pois o surgimento das cores se dá pela decomposição da luz branca, e está ligado à diferença de velocidade de propagação de diversos raios luminosos. Quando a luz se propaga no vácuo a velocidade é a mesma pois não depende do comprimento de onda de seus componentes. Já quando se propaga numa substância (um corpo/objeto/elemento qualquer) a velocidade da luz depende do comprimento de onda de seus componentes, e esta relação é o que constitui a decomposição da luz em diferentes faixas coloridas. Ao estudar sobre velocidade da luz e suas diferenças, temos também como relevantes para estudo elementos como **frequência** (número de vibrações do raio luminoso num segundo), **incandescência** (luz produzida pela elevação de calor dos corpos) e **luminescência** (emissão de luz sem incandescência). Esta última, por se tratar de uma propriedade de substâncias de emitir luz sob efeito de algum tipo de excitação, subdivide-se em **fotolumines-**

cência (excitação luminosa, especialmente raios ultravioleta), **fluorescência** (o fenômeno começa e termina junto com a excitação, o corpo tem a capacidade de transformar a luz recebida em outra de menor comprimento de onda), e **fosforescência** (propriedade de brilhar após cessar o estímulo) (ARCAND & WATZKE, 2015).

Os experimentos científicos com a luz ao longo da história da humanidade abrangem o desenvolvimento de uma gama variada de segmentos e elementos ainda presentes da ciência contemporânea (FIGURA 3) (BERNARDO, 2005; FERNANDES, 2008; PEDROSA, 2014). **Leonardo da Vinci** rascunha em sua câmara escura o que **Johannes Kepler** (1571-1630) avança em seu telescópio como princípio para a câmara fotográfica (1604); microscópio (1590) (**Zacharias Janssen** - 1588-1635), lunetas diversas (**Hans Lipperhey** [1570-1619] em torno de 1606, **Galileu Galilei** [1564-1642] em 1609), são algumas das invenções advindas dos estudos sobre a luz e seus desdobramentos na vida humana em sociedade. Johannes Kepler, em particular, merece ser destacado neste momento por dois estudos específicos, intitulados *Óptica* (1604) e *Dióptrica* (1610). No primeiro indica que a intensidade da luz diminui na proporção do quadrado da distância. No segundo estuda a luz refratada e define leis de refração lumi-

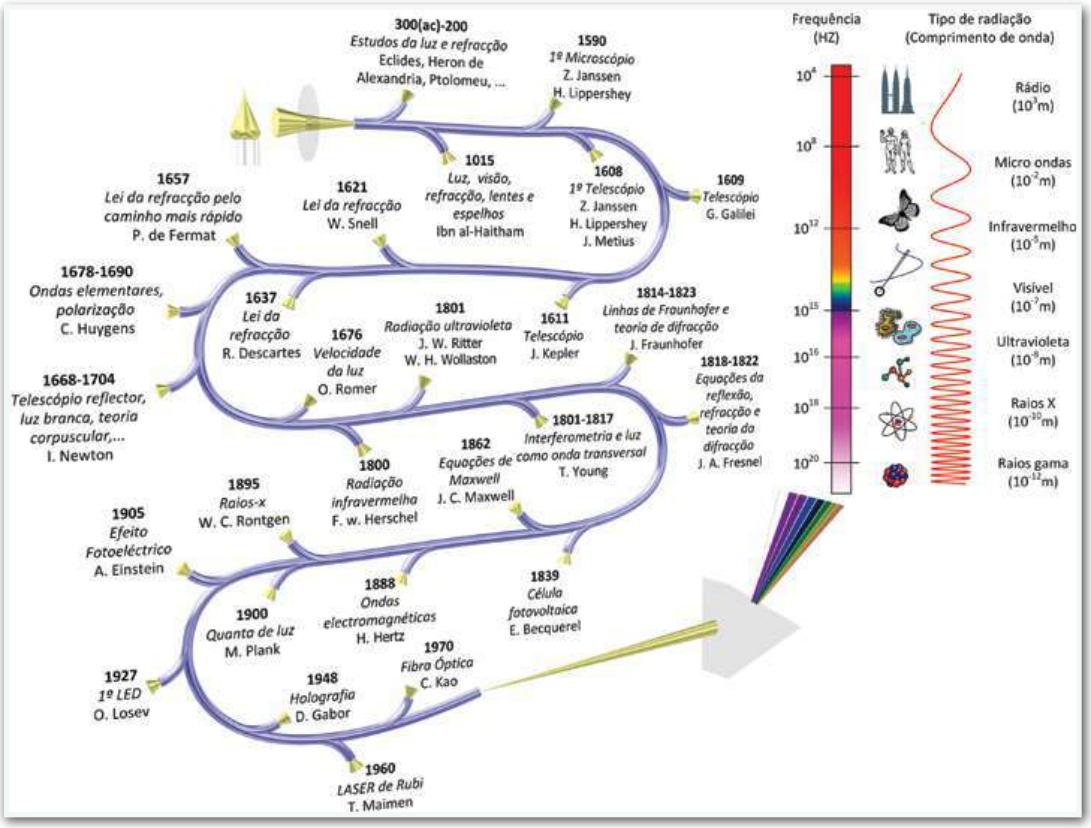


FIGURA 3 - CRONOLOGIA DE ESTUDOS SOBRE A LUZ

Fonte: RIBEIRO, A. R.; COELHO, L.; BERTOLAMI, O.; ANDRÉ, R. Luz: História, Natureza e Aplicações. **Gazeta da física,** Sociedade Portuguesa de Física, Jun 2016, v.39, n.1/2, p.8.

nosa por meio de corpos refratores. De Kepler, **Willebrord Snel van Royen** (1580-1626) tem a base para a criação das leis da refração, e Newton tem a base para formular o princípio de atração universal. Mais adiante, **René Descartes** (1596-1650) também traz sua contribuição para a área, publicando livro homônimo *Dióptrica* (1637), versando sobre leis de refração e formação do arco-íris. É dele também a atribuição de cor como sensação:

> A ideia da cor como sensação resumia o conhecimento que se acumulara desde os atomistas gregos, passando pela intuição de Leonardo, até atingir a formulação de Galileu que advertia para a necessidade de se distinguir na natureza as qualidades primordiais, como a posição, o número, a forma e o movimento dos corpos; e a que qualidades secundárias, como as cores, os cheiros, os sabores e os sons, que só existem na consciência do observador. Para produzir em nós gostos, odores, sons e cores, nada se exige dos corpos exteriores, exceto formas, números e movimentos rápidos ou lentos. Se excluirmos os ouvidos, a língua e o nariz, permanecerão as formas, os números e os movimentos, mas não permanecerão os odores, nem o gosto, nem os sons, que nada mais são que palavras, quando separadas dos seres vivos. (PEDROSA, 2014, p. 59-60).

Newton, considerado o "pai" da Mecânica Clássica, estudou os fenômenos luminosos com base na luz solar (HALLIDAY, 1983, p.78)). Em 1704 publica um importante tratado sobre o tema, intitulado *Óptica - ou um tratado sobre a reflexão, a refração e as cores da luz*, no qual se encontram as bases da Óptica Física. Em seus experimentos ele inicialmente intercepta o raio de luz com um prisma, o que faz surgir cores do espectro luminoso. Em uma segunda fase de experimentação ele repete o experimento anterior e após o prisma dar surgimento às cores do espectro ele insere um segundo prisma (ou lente convergente) por onde essas cores atravessam e se recompõem como a luz branca original (FIGURA 4). Desta experimentação ele deduz que a separação das cores se dá pela diferença de refração de cada uma ao atravessar corpos transparentes, assim ele tira a cor do campo de impressões subjetivas e a insere no campo de medições matemáticas (RIBEIRO, 2017). Embora Newton se equivoque ao deduzir que a mesma síntese das cores-luz (que resultam em branco) também serviria para cores-pigmento, ele acerta ao possibilitar que através do entendimento dos comprimentos de onda seja possível calcular matizes (chamadas por ele de cores espectrais, que seriam fundamentais na decomposição da luz branca) e expressá-los de forma mais precisa matematicamente. Sua idéia para alinhar os raios luminosos em uma representação envolvia analogias com a música (NEWTON, 1730, p.154), dividindo em sete as cores, em paralelo e proporção aos sete

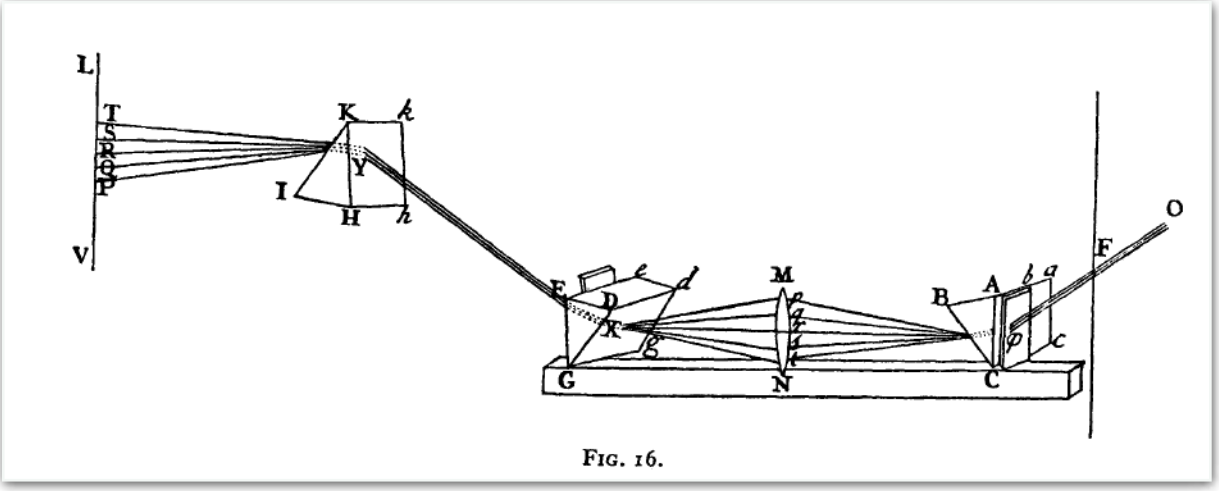


FIGURA 4 - EXPERIMENTO COM PRISMAS

Fonte: NEWTON, I. **Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light**. Londres: William Innys, 4a ed. 1730 [1704]. p. 187.

tons na escala musical, gerando um círculo de cores. (FIGURA 5)

Nos ambientes escolares e artísticos contemporâneos os estudos de Newton sobre luz e cor ainda são presentes (YURUMEZOGLU, 2015, p.402; SILVA & MARTINS, 2003, p.53) e, resumidamente, aprendemos que o feixe de energia luminosa que chamamos de luz branca ao passar por um anteparo translúcido se decompõe em faixas de diferentes comprimentos de onda, sentidas pelos receptores óticos como coloridas. Quando Newton inseriu outro prisma em seus experimentos, observou que esses feixes se recomporiam e teríamos novamente a sensação de luz branca ocorrendo. As experimentações e medições indicaram que a luz branca poderia ser conseguida diretamente através da justaposição de três cores-luz primárias (que não se decompõem): vermelho, verde e azul (em inglês: Red, Green, Blue). Estas cores ao serem combinadas duas a duas produzem as cores secundárias, e assim as combinações se seguem, formando as cores do espectro eletromagnético visíveis ao olho humano na chamada **síntese aditiva** - que ocorre no sistema vi-

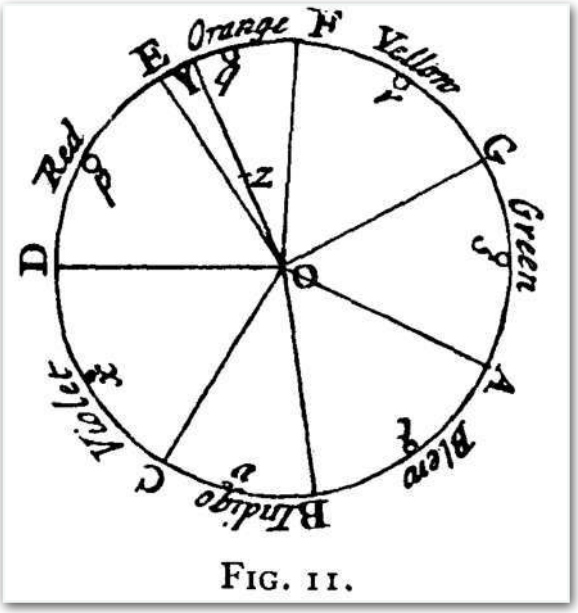


FIGURA 5 - CÍRCULO DE CORES DE NEWTON

Fonte: NEWTON, I. **Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light.** Londres: William Innys, 4a ed. 1730 [1704]. p. 155.

sual do ser humano através dos receptores presentes na retina, que são sensíveis às respectivas frequências luminosas percebidas como cores (RGB). Ao serem combinadas as cores-luz primárias, temos, portanto, a sensação de luz branca. Nesta síntese o olho é uma constante, assim como o anteparo sob o qual a luz incide, sendo que este anteparo produz variações nessa luz e essa relação produz nos olhos as cores visíveis do espectro luminoso. Para auxiliar na compreensão desta síntese na vida prática, pense em aparelhos de televisão, câmeras de foto e vídeo, monitores de computador, e iluminação teatral como exemplos de uso desse modelo de cor RGB.

Contudo esta não é a única forma de sintetizar as cores, pois se tivermos luz constante e um anteparo variável (superfícies coloridas e transparentes, e também tintas), a sensação produzida no olho será diferente do descrito na síntese aditiva. Nesta relação, chamada de **síntese subtrativa**, quanto maior a quantidade de cores na mistura, menor será a luz refletida para os olhos, e ao misturar todas as cores teríamos o preto (sobre o preto, ao menos é a proposta comumente ensinada quando iniciamos os estudos de cores nas artes nas escolas) (FERNANDES, 2008, p.115-117; OCVIRK, 2014, p.188). Ao aprofundarmos um pouco mais, descobrimos que aqui estamos falando de comprimentos de ondas diferentes incidindo em superfícies que absorvem alguns e refletem outros comprimentos de onda: se temos um objeto que chamamos, por exemplo, de blusa azul, isso indica que o tecido absorve (subtrai) os comprimentos de onda das cores que não são o azul, única a ser refletida e sentida pelo olho. A síntese subtrativa é a compreensão da cor enquanto pigmento, utilizada por químicos, artistas, designers, pintores, ou seja, que trabalham com substâncias corantes opacas - as cores-pigmento. Nesta relação, as cores compreendidas como primárias são Vermelho, Amarelo e Azul, que produziriam uma tonalidade de cinza-neutro por subtração de comprimentos de onda (PEDROSA, 2014, p.22). Quando pensamos as cores-pigmento em transparência (HORNUNG, 2005, p.138), como as utilizadas nas artes gráficas e pinturas aquareladas, essa relação avança ainda mais, e as cores compreendidas como primárias são o Magenta, o Ciano e o Amarelo, também produzindo cinza-neutro por subtração (FIGURA 6).

Para tornar ainda mais complexa todas as relações supracitadas, nossa real relação com todos estes elementos nos encaminham para uma síntese entre as sínteses anteriores, chamada **síntese aditivo-subtra-**

tiva. Nela nossos olhos precisam lidar com as variações de luz e anteparo, e dali fazer o julgamento de qual cor se apresenta diante de si. Nesta situação temos por exemplo um objeto qualquer branco que, se iluminado por luz amarela, será sentido como amarelo pelo olho, e se for luz branca, será sentido como branco. Se o objeto for colorido, vermelho, por exemplo, e a luz incidente sobre ele for azul, ele parecerá escuro, quase preto, resultante da síntese aditivo-subtrativa. (FERNANDES, 2008, p.116; ECKSTUT & ECKSTUT, 2013, p.18-23). Uma tabela comparativa destas sínteses pode ser encontrada na figura 7.

Antes de explorarmos um pouco mais os mecanismos da visão humana, é interessante comentarmos sobre uma das cores

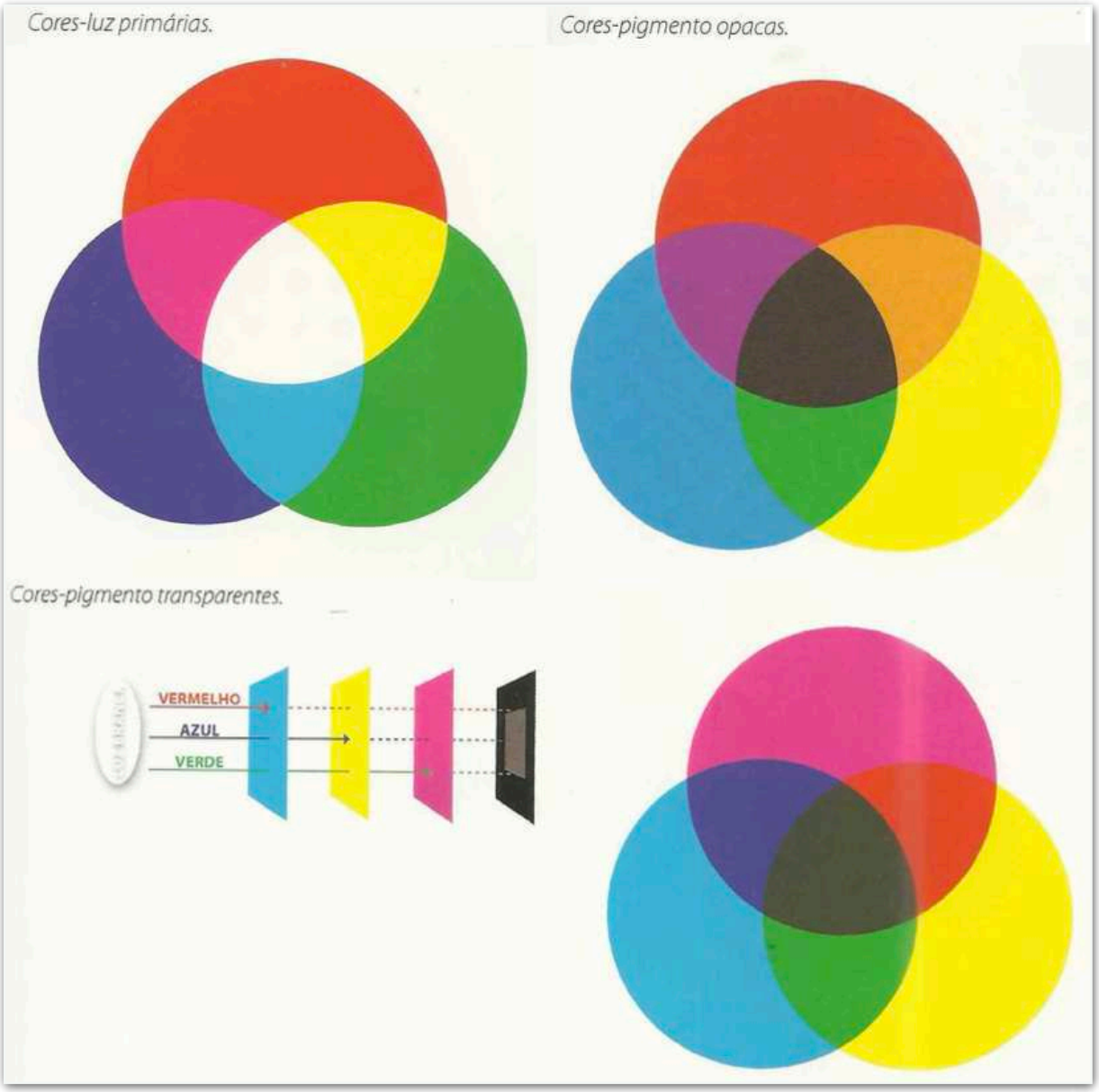


FIGURA 6 - SÍNTESES ADITIVA E SUBTRATIVA

Fonte: PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014. 10 ed, p. 23. (Montagem feita por mim)

que surgem nas descrições das sínteses aditiva e subtrativa, e que curiosamente não pode ser percebida pelo olho no espectro luminoso, o **magenta**. O que ocorre de especial com o magenta é que ele se encontra no ponto de divisão da luz, onde estão os limites passíveis de medição: o roxo de um lado e o violeta de outro. Embora o olho humano possa distinguir mais de setecentos grupos cromáticos, este ponto do espectro não pode ser visto por desaparecer no mesmo momento de sua composição (ECKSTUT & ECKSTUT, 2013, p.23). Por este dado, levou-se considerável tempo na história da ciência para que fossem compreendidas as diferenças de cores primárias entre os sistemas aditivo e subtrativo, especialmente quando a impressão começou a ser desenvolvida. O magenta, portanto, é "*considerado o ponto de cisão da luz no processo de decomposição de seus raios, e nele desaparece*" (FERNANDES, 2008, p. 20). (FIGURA 8) Com a impossibilidade de ser percebido o magenta, compreendemos um pouco mais sobre o caminhar da história da ciência e a relevância de se estudar mais a fundo as relações entre a visão humana e o fenômeno físico da luz, assim como com os fenômenos físico-químicos presentes nas relações cor-luz e cor-pigmento.

Até o século XVII, cor era sinônimo de pigmento e tintas. É aí que as des-

Comparação entre os sistemas de produção de cor		
Sistema Subtrativo (CMYK)	**Características:**	**Sistema Aditivo (RGB)**
Pigmentos ou Anteparo	**Elementos Variáveis**	Focos de Luz
Luz Branca (1/2 dia)	**Elementos Constantes**	Anteparo (prata)
C M Y	**Cores Primárias**	R G B
R G B	**Cores Secundárias**	C M Y
Escurecer (subtrair a luz)	**Tendência das Misturas**	Clarear (adcionar a luz)
Neutro Escuro (quase preto)	**Mistura de Todas as Cores, de 3 Primárias ou das Complementares**	Neutro Claro (quase branco)
C M Y + K	**Quadricromia**	R G B + W
Sintese Aditivo-Subtrativa		
Elementos Variáveis: Luz e anteparo		
Elemento Constante: Visão Humana		
Na síntese valem as regras dos dois sistemas, cabendo ao olho a distinção das cores resultantes.		

FIGURA 7 - COMPARAÇÃO ENTRE OS SISTEMAS DE PRODUÇÃO DE COR

Fonte: FERNANDES, M. R. S. **Da cor magenta: um tratado sobre o fenômeno da cor e suas aplicações.** Rio de Janeiro: Synergia, 2008, p. 117.

> cobertas de Newton sobre a natureza da cor, como sendo resultado da incidência da luz sobre pigmentos capazes de absorver partes dela e refletir outras, mudam substancialmente nossa compreensão daquele fenômeno. […] Os códigos de cor (pré estabelecidos dão lugar aos símbolos atribuídos a cada cor a partir de estreita relação entre percepção ótica, subjetividade e cultura. […] Nos três séculos seguintes, muitos estudiosos se dedicaram a construir a teoria ou ciência da cor que ganha uma terceira variante fundamental, que é o estudo da visão humana, único mecanismo em todo o universo capaz de perceber as cores tal como as conhecemos. (FERNANDES, 2008, p. 27).

A visão, além de parte importante do processo evolutivo da humanidade no campo biológico, leva-o ao estabelecimento de novas relações, que criam necessidades, estimulam experimentações e geram desenvolvimento. Com ela, estudar luz envolve também adentrar, por exemplo, o campo da química, e observar a criação de pigmentos, tintas para finalidades artísticas, têxteis, gráficas e urbanísticas, para citar algumas ramificações a partir de um dos seus aspectos. Veremos a seguir um pouco mais sobre este sentido e sua relação intrínseca com a percepção visual.

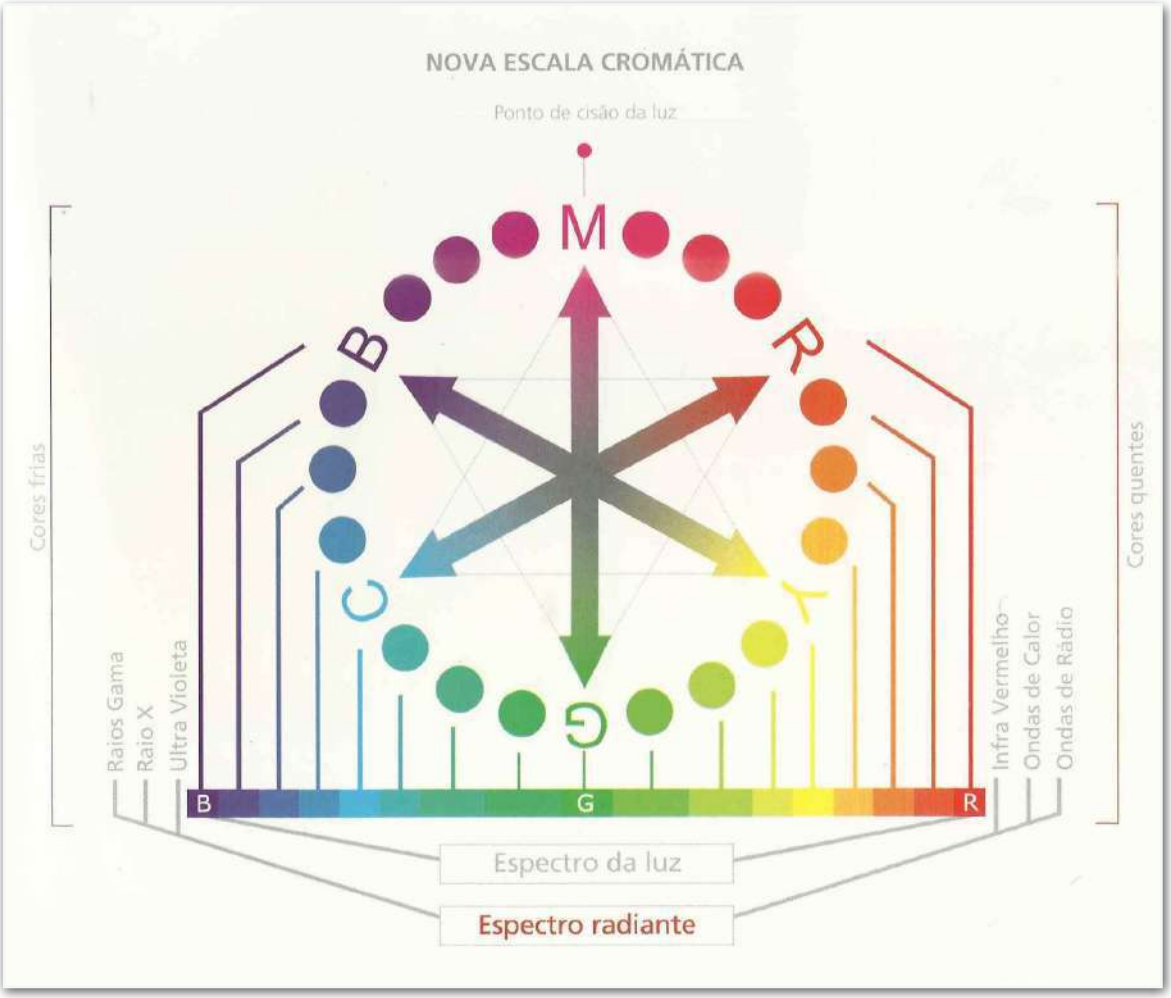


FIGURA 8 - NOVA ESCALA CROMÁTICA

Fonte: FERNANDES, M. R. S. **Da cor magenta: um tratado sobre o fenômeno da cor e suas aplicações.** Rio de Janeiro: Synergia, 2008, p. 21.

2.2 LUZ E CORPO HUMANO - visão e percepção

O olho é o órgão da visão, sentido fundamental para o desenvolvimento humano no caminhar evolutivo. A formação deste órgão, assim como sua acuidade visual, são resultantes de um longo processo de evolução e adaptação das espécies (BASS, 2010c). O olho humano, entretanto, é especial tanto por informar sobre distância, direção e forma de objetos, como por se diferenciar dos demais seres ao estar atrelado ao cérebro humano e suas capacidades de avaliação, análise e correção das imagens recebidas pela recepção visual do órgão (STOCKMAN & BRAINARD, 2010, p.11.1-11.104). O olho em si não tem a capacidade de suportar luz direta do sol, seus receptores quando expostos a excessos de luz ou ausência da mesma alteram o tipo de saturação da retina, o que cria fenômenos visuais diversos e dificulta a distinção de formas e cores. A ciência nos permite compreender que os cones, presentes na superfície da retina, são sensíveis às ações dos raios luminosos (ECKSTUT & ECKSTUT, 20013, p.21) e diferenciam ondas luminosas longas (produzindo a sensação nomeada por vermelho), ondas médias (sensação primária denominada verde e secundária denominada vermelho e violeta), e ondas curtas (sensação primária azul-violentado e secundária vermelho ao verde) (FIGURA 9).

> A fototransdução e o processamento visual da retina são tarefas bastante complexas. Captar um fóton de luz e convertê-lo em sinal elétrico é o processo de fototransdução, uma função primordial realizada dentro dos segmentos externos dos fotorreceptores (cones e bastonetes). Em seguida inicia-se o processamento visual, quando o sinal é carreado pelas fibras do nervo óptico até os centros nervosos encarregados da percepção e reconhecimento visual. (MAIA, 2018, p.33)

A cor, enquanto fenômeno, não tem existência material. Ela é uma sensação produzida por essa ação da luz nas células nervosas e precisa tanto de luz quanto do olho humano para ocorrer. A sensação que chamamos cor, se diferencia dos estímulos luminosos que geram essa cor. Estes estímulos são compreendidos como cor-luz (radiação luminosa) e cor-pigmento (substância material que absorve, refrata e reflete raios luminosos que se difundem sobre ela) - essa última também chamada cor química, ou substâncias corantes. Perceber a cor, contudo, é algo mais complexo do que a sensação da cor, conforme descrita acima. *"A luz isolada, entretanto, não é suficiente para que possamos*

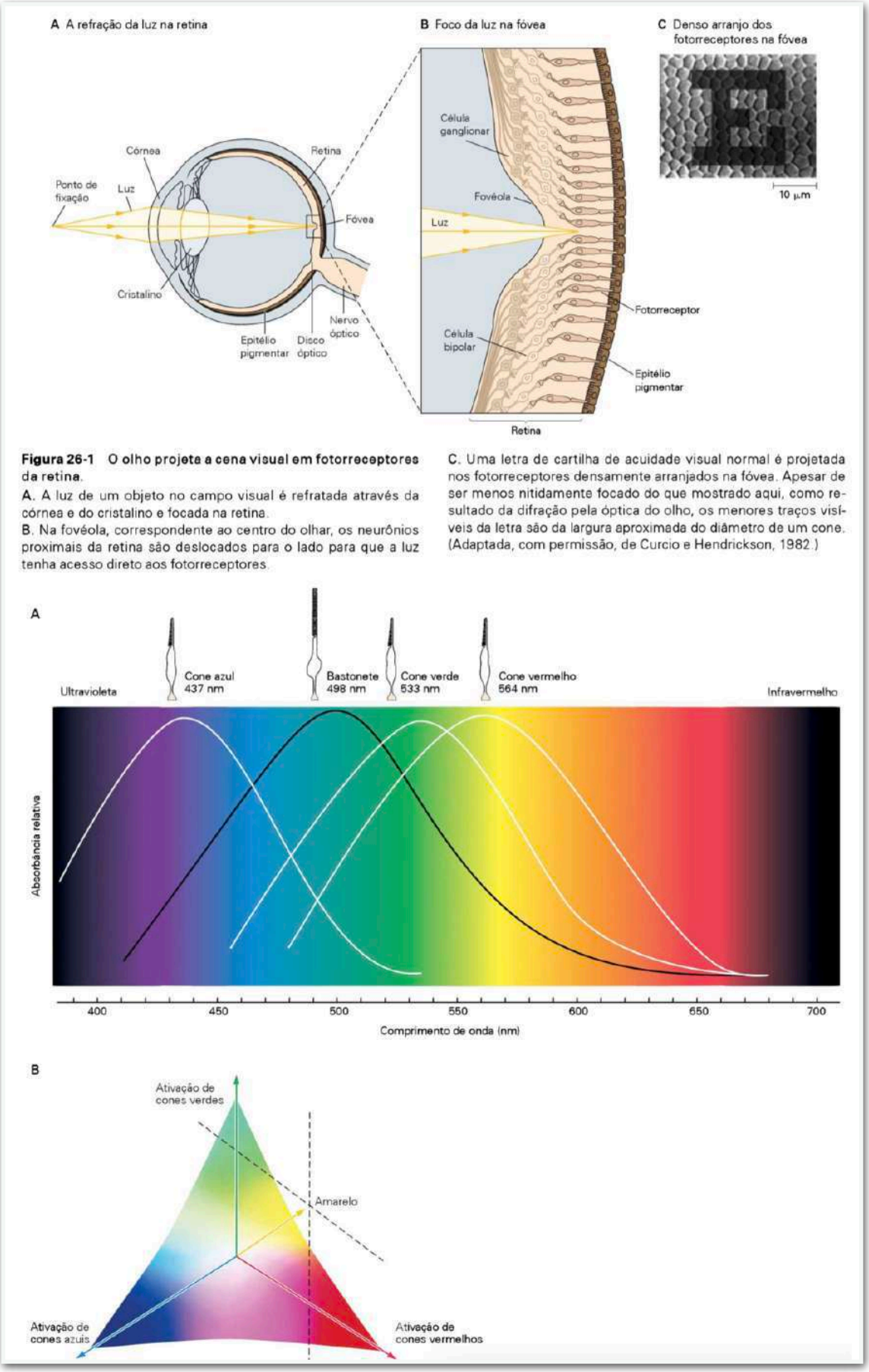


Figura 26-1 O olho projeta a cena visual em fotorreceptores da retina.
A. A luz de um objeto no campo visual é refratada através da córnea e do cristalino e focada na retina.
B. Na fovéola, correspondente ao centro do olhar, os neurônios proximais da retina são deslocados para o lado para que a luz tenha acesso direto aos fotorreceptores.
C. Uma letra de cartilha de acuidade visual normal é projetada nos fotorreceptores densamente arranjados na fóvea. Apesar de ser menos nitidamente focado do que mostrado aqui, como resultado da difração pela óptica do olho, os menores traços visíveis da letra são da largura aproximada do diâmetro de um cone. (Adaptada, com permissão, de Curcio e Hendrickson, 1982.)

FIGURA 9 - PROCESSAMENTO DE INFORMAÇÃO DE LUZ E COR NA RETINA

Fonte: KANDEL, E. et al. **Princípios de Neurociências.** Porto Alegre: AMGH, 2014, p.404-503. (Montagem feita por mim)

perceber as cores. Pode parecer óbvio, mas sem o mecanismo humano da percepção visual não é possível se perceber as cores tal como as conhecemos", observa Rê Fernandes (2008, p.35).

Até aqui entendemos que a sensação de cor envolve dados físicos (luz) e fisiológicos (olho) para ocorrer. A percepção da cor, contudo, adiciona um item de extrema relevância a estes dados da sensação: o dado psicológico, onde a ação cerebral, os fatores emocionais, as relações sociais e todos os elementos que se apresentam para compor o campo psíquico humano se fazem presentes na equação. E é a partir do estudo de sua percepção que se distinguem os parâmetros básicos (OCVIRK, 2014, p.185-190) para pensar a cor[3]: **matiz** (nome genérico da cor, determina-se pelo comprimento de onda específico no raio de luz, também é chamado de gama), **valor** (indica grau de luminosidade, ou quanto uma cor é clara ou escura, e também é chamado de tonalidade, valor tonal ou valor cromático) e **croma** (indica a qualidade da luz em uma cor, o quanto ela é mais ou menos brilhante em relação a outra do mesmo matiz, e também é chamada de intensidade, saturação, pureza).

Os estudos de **Thomas Young** (1783-1829) acerca da função do cristalino - "*lente transparente, biconvexa, elíptica, semi-sólida, convergente e com aparência cristalina*" (MAIA, 2018, p.19) - no mecanismo da visão indicavam já entre os séculos XVIII e XIX que este regulava imagens na retina via contrações e distensões, respondendo melhor a interferências luminosas e sensibilizações cromáticas, ou seja: deveria conter receptores que oscilavam conforme oscilariam os comprimentos de ondas de luz (FRASER; BANKS, 2007, p.24). Esta área de estudos fisiológicos de óptica são sustentadas pelas noções de **fotoquímica** (olho possui substância fotossensível que se decompõe sob ação da luz, originando excitação nervosa) e **fotoelétrica** (olho recebe luz, que é absorvida por pigmento que se altera e ativa as fibras nervosas da retina). Os estudos de Young são continuados e complementados pelos de **Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz** (1821-1894), pioneiro da fisiologia sensorial, que traz como importante contribuição o traçado das curvas representativas das ações de diferentes cores sobre as categorias de fibrilas nervosas na retina (PEDROSA, 2014, p. 76-77) e pelos de **Ewald Hering** (1834-1918) que se ocupou de colocar o amarelo também como cor elementar, em um processo complementar de sensação de

[3] Em materiais em inglês a nomenclatura usual costuma ser: matiz - hue | valor - value/brightness | croma - saturation

cores, se opondo à teoria tricromática de Young. O que os estudos ao longo da história nos mostram é que ambos os trabalhos de construção das teorias tricromática e complementar estão corretos, e se relacionam a etapas diferentes do processo de apreensão da cor, ocorrendo no olho e no cérebro, respectivamente, e servindo para a construção de sistemas de cores utilizados por diferentes profissionais e áreas ainda hoje (FRASER; BANKS, 2007, p.25).

A visão humana (FIGURA 8, imagem superior) difere de um indivíduo a outro e possui tipos específicos de mecanismos de apreensão de imagens: **fotópico** (visão diurna - colorida, há iluminação suficiente para sensibilizar cones grupados na fóvea retiniana) e **escotópico** (visão noturna - sensibilização dos bastonetes situados ao redor da fóvea, precisa de baixo índice de luminosidade). Estes receptores visuais que capturam as luzes coloridas indicam três cores - vermelho, verde e azul violentado - como as passíveis de produção e reprodução de todas as cores naturais. Esta base de entendimento é fundamental para se compreender posteriormente as cores na fotografia, televisão e impressão gráfica, que utilizam-se destes princípios aplicados. Destaque-se que nestes casos, para a impressão gráfica é feita apenas a troca de cores-luz por cor-pigmento (FERNANDES, 2008).

Visão e percepção visual são interligados, e o fenômeno de **adaptação visual** é importante neste processo por se tratar de uma qualidade ligada à diferença de cores e iluminação. A percepção visual não é algo instantâneo, está ligada a esta capacidade de adaptação visual (do olho ao ambiente) e se modifica por cada cor ter um período de latência diferente para ser capturada na formação da imagem (FIGURA 10). Estes procedimentos são constantes e em tal velocidade que seus estágios de acomodação e sensibilização visual se tornam imperceptíveis ao serem processados entre a percepção de uma imagem e outra. O processo de adaptação dos receptores envolve o funcionamento neuronal (KANDEL, 2014, p.405), criando procedimentos de resposta adaptativa lenta a estímulos prolongados e constantes, e adaptativa rápida ao início ou fim de estímulos. A existência destes dois tipos de receptores amplia a codificação sensorial possibilitando ainda a detecção de variações e constrastes em séries de estímulos. A percepção, portanto, para além do que ocorre na visão, que se diferencia de um indivíduo a outro, varia ainda em um mesmo indivíduo em função de diferenças em seus estados psíquicos, físicos, de uso de substâncias,

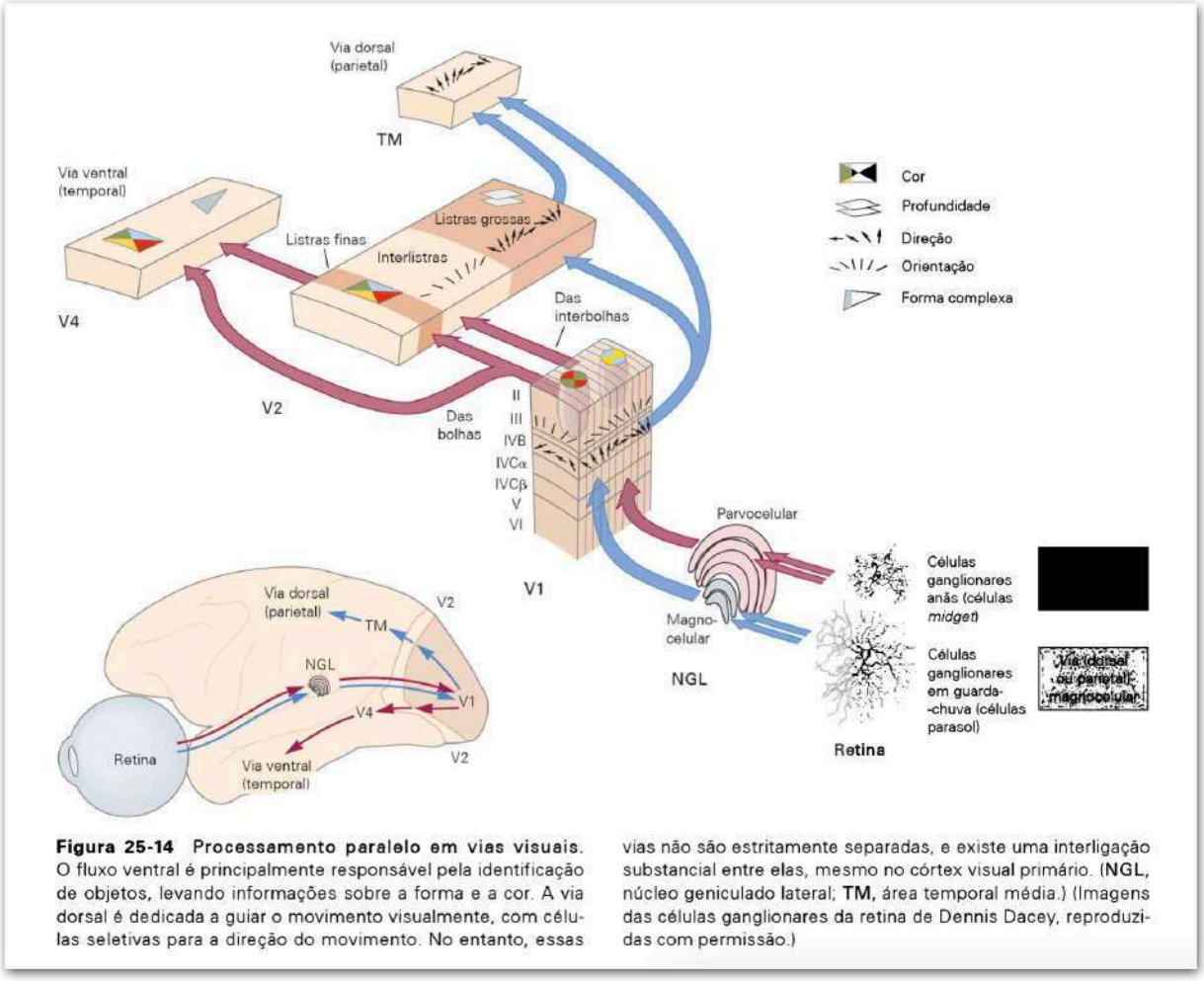


Figura 25-14 Processamento paralelo em vias visuais. O fluxo ventral é principalmente responsável pela identificação de objetos, levando informações sobre a forma e a cor. A via dorsal é dedicada a guiar o movimento visualmente, com células seletivas para a direção do movimento. No entanto, essas vias não são estritamente separadas, e existe uma interligação substancial entre elas, mesmo no córtex visual primário. (NGL, núcleo geniculado lateral; TM, área temporal média.) (Imagens das células ganglionares da retina de Dennis Dacey, reproduzidas com permissão.)

FIGURA 10 - PROCESSAMENTO VISUAL DE FORMA E COR

Fonte: KANDEL, E. et al. **Princípios de Neurociências**. Porto Alegre: AMGH, 2014, p.496.

cansaço, etc., causando interferências diversas (PEDROSA, 2014. p.87).

A partir das relações entre a parte física de captura de luz e a formação e reconhecimento de imagens, os estudos seguem caminhos múltiplos das ciências, trazendo para a composição do cenário acerca de visão e percepção visual tanto o entendimento sobre disfunções permanentes com **John Dalton** (1766-1844) - tricomatismo anômalo, dicromatismo e monocromatismo (FIGURA 11), quanto associações entre cores e fenômenos do campo psicológico e afetivo, como trabalhado por **Johann Wolfgang von Goethe** (1749-1832) e posteriormente ampliado por outros pesquisadores. Até este momento histórico, entretanto, careciam os estudiosos de sistemas de referência e padronização de nomenclaturas, que, embora já viessem sendo esboçados e desenvolvidos por pesquisadores de diferentes segmentos científicos e artísticos desde muito cedo na história da humanidade, conseguir correlacionar as áreas envolvidas (física, química,

fisiologia, psicologia) com mais clareza de sua interdependência e profundidade de seus conteúdos específicos é algo que só passa a ser melhor estruturado do século XIX em diante, tendo seu pico de complexidade e aprofundamento conseguido a partir do século XX, em relação direta com todo o avanço científico dos períodos, assunto este que veremos com mais atenção no capítulo seguinte sobre a Cor. É importante ressaltar também que o a visão e a percepção visual, enquanto um sistema, envolvem um processo construtivo, pois este sistema tem a capacidade de criar imagens tridimensionais a partir de objetos bidimensionais sobre a retina, e este dado é parte da construção teórica feita por psicólogos da Gestalt acerca da percepção e reconhecimento de objetos, quando veremos sobre o todo e suas partes (KANDEL, 2018, p.483-484).

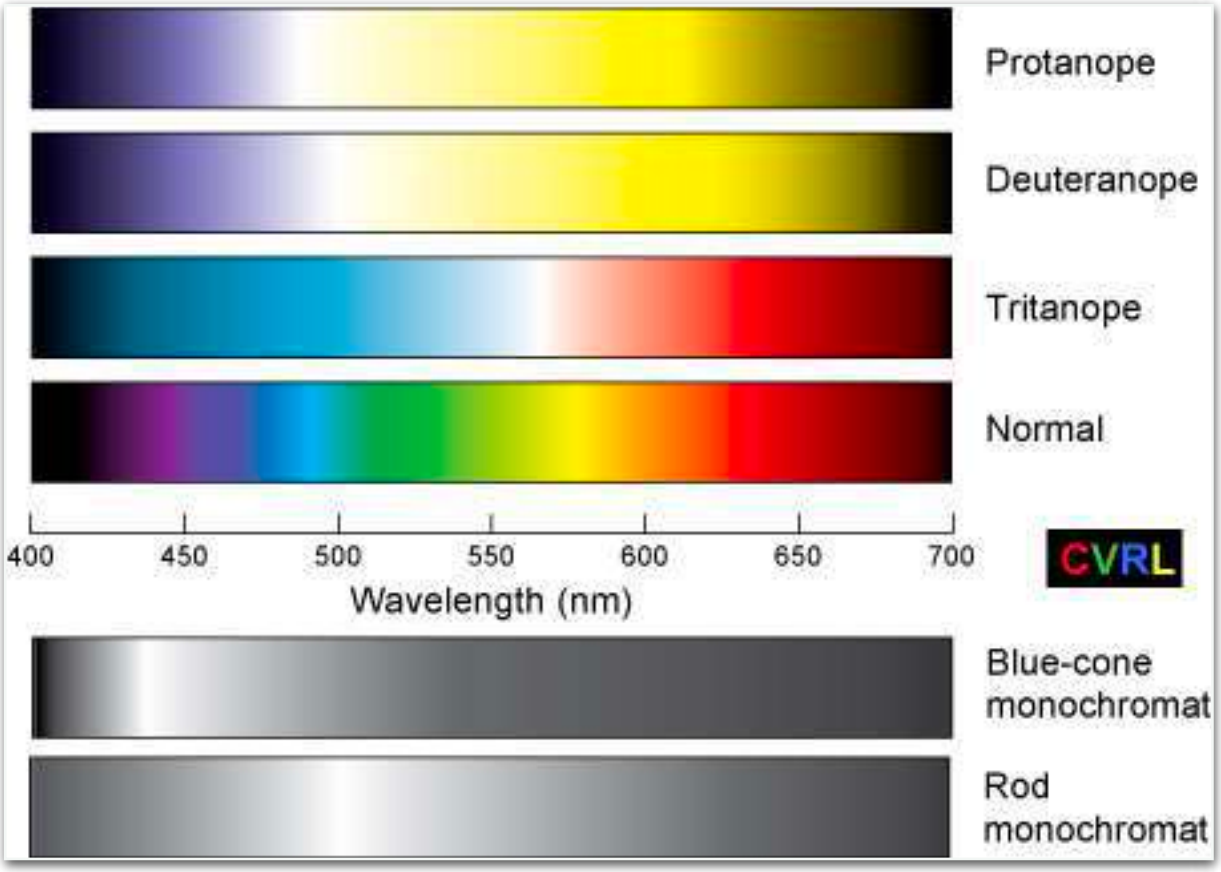


FIGURA 11 - SIMULAÇÕES DE DEFICIÊNCIA DE COR

Dicromacia: Protanope - protanopia | Deuteranope - Deuteranopia | Tritanope - Tritanopia | **Monocromacia** - Blue-cone monochromat - monocromacia de cone | Rod monochromat - monocromacia rod (bastonetes) ou acromatopsia

Fonte: SHARPE, L. T., STOCKMAN, A., JÄGLE, H., & NATHANs, J. Opsin genes, cone photopigments, color vision and colorblindness. In K. Gegenfurtner & L. T. Sharpe (Eds.), **Color vision: From Genes to Perception.** Cambridge: Cambridge University Press. 1999. p.31.

2.3 LUZ E AMBIENTES - desenvolvimento social e urbano

Os muitos experimentos e estudos sobre a luz ao longo da história caminham em paralelo ao próprio desenvolvimento social proporcionado pela aplicação destes na vida prática das pessoas (COX, 1979; DERZE, 2014; BERNARDO, 2005, 2007, 2010, 2020; SALVETTI, 2008). Da manipulação do fogo e as buscas por reprodução artificial de suas chamas, desenvolvem-se experimentações com fontes combustíveis variadas, como ramos de paus, tochas com alcatrão, gordura animal e óleos, e o ser humano chega às lamparinas com pavio para manutenção da chama e velas de sebo ou cera de abelha. A utilização doméstica deste itens, contudo, se populariza em torno do século XIV, ainda que existam indícios de suas primeiras aparições muito antes, já em torno de 400dC.

> A descoberta do fogo veio possibilitar a iluminação de espaços onde a luz natural não penetrava (por exemplo, o interior de cavernas) e melhorar a iluminação noturna, para além de propiciar o aquecimento e a cozedura dos alimentos, promovendo assim um aumento da qualidade de vida do Homem primitivo. Este facilmente percebeu que o uso de fontes artificiais de luz lhe dava uma maior autonomia em relação ao ciclo solar e às condições atmosféricas, permitindo-lhe regular o grau de iluminação de acordo com as suas necessidades.

> Entretanto, a criação de aglomerados habitacionais cada vez maiores, fruto da necessidade de sobrevivência e partilha de recursos, levou ao advento de povoações e, mais tarde, de vilas e cidades. O uso do fogo como sistema de iluminação natural desses aglomerados populacionais tornava-se perigoso e instável, dependendo fortemente das condições atmosféricas. Assim, tornou-se imperioso encontrar outras formas de produção de luz mais seguras e fiáveis. (CARVALHO & SOUZA, 2016, p.45)

A iluminação noturna de ruas nas cidades, por sua vez, tem registros iniciais da Antioquia no século IV, tentativas de exploração durante a Idade Média, e maiores desenvolvimentos durante os séculos XVI e XVII em diante (nas principais cidades da Europa), partindo de uma necessidade de vigilância noturna como forma de evitação de crimes, e chegando ao seu uso na indústria e suas demandas por turnos de trabalho (BERNARDO, 2007, p.134-139).

Com as constantes experimentações para buscar melhores técnicas, aparelhos e produtos para a queima e geração da iluminação, chega-se ao uso de gás de carvão, por **Philippe Lebon (1767-1804)** na Franca, para iluminar e também aquecer os ambientes. Neste ponto, embora já houvesse registro de iniciativas pontuais e focadas em

experimentações em pequenos ambientes na Inglaterra, a experimentação que Lebon inicia serve de impulso para o que se difunde em maior escala na Inglaterra pouco depois, enquanto sistema de iluminação e aquecimento que pudesse atender demandas de uma cidade, tanto para ambientes internos quanto externos. A Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra, destaca-se como um grande período demarcador de alterações na estrutura e desenvolvimento social, a partir das mudanças dos processos de manufatura para o início da indústria, que se desdobram em todas as camadas da vida do ser humano em sociedade. Até chegar nas lâmpadas contemporâneas, a iluminação das casas e cidades acompanha o desenvolvimento social e tecnológico de cada época, assim como da relação do indivíduo com seu meio. A iluminação a gás tem seu início nos EUA em 1796, com uma boa variedade de gases sendo explorados em iluminação privada e pública, e nesta o uso de iluminação a gás natural teve relativo sucesso de uso em Pittsburgh, EUA, por volta de 1880. Na Europa é realizado em 1844 um experimento de iluminação pública pelo oculista Deleuil, na Praça da Concórdia em Paris, França (BERNARDO, 2007, p.133-198; GONÇALVES, 2018) (FIGURA 12). No Brasil, encontramos material interessante datando de 1949, com uma revisão histórica da iluminação da cidade do Rio de Janeiro, buscando recuperar dados de 1763 em diante, com boa documentação fotográfica de suas muitas fases da iluminação pública e tipos de tecnologia de cada período[4].

As possibilidades perceptivas que passam a ser estimuladas pelas alterações da

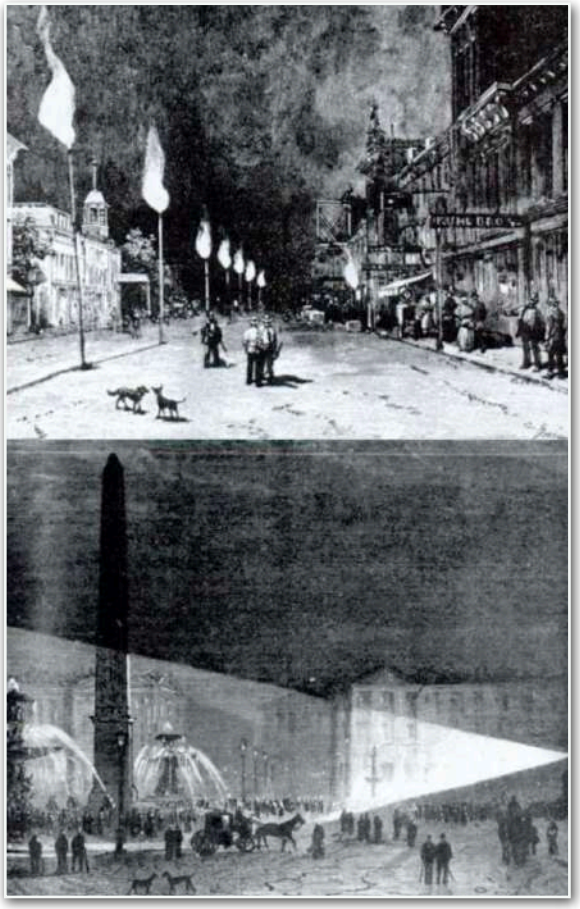


FIGURA 12 - ILUMINAÇÃO PÚBLICA - EXPERIMENTOS

Superior: iluminação a gás nas ruas de Pittsburgh, EUA, em torno de 1880. Inferior: experimento de iluminação pública, Paris, França, 1844.
Fonte: BERNARDO. L. M. **História da luz e das cores. Vol 2.** Porto: Editora UP, 2007, p.144,157.

[4] Para um mergulho nas imagens e dados técnicos de iluminação da cidade, ver: DUNLOP, C. J. **Apontamentos para a história da iluminação da cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Cia de Carris, Luz e Força, 1949. Disponível em: <https://archive.org/details/apontamentosilum1949dunl/mode/thumb >

iluminação dos ambientes estimulam também novos estudos para reconhecê-las e para lidar com as novas demandas que surgem diante das possibilidades de captura de cores e formas pelos processamentos sensorial e perceptivo. A manipulação da energia elétrica e sua utilização prática na vida diária das pessoas amplia as possibilidades de produção em diferentes ramos da indústria e das pesquisas científicas, estas inclusive aplicadas à arte (por exemplo, nas tecnologias desenvolvidas para restauro e análise de patrimônio cultural), e o campo da física aprofunda seus conhecimentos acerca do universo e suas características (GIL, 2016; REDOL, 2016). Dos experimentos com corrente elétrica surgem as primeiras lâmpadas de arco de carbono, produzindo energia radiante visível porém também radiação ultravioleta, superaquecimento e instabilidade na luz produzida. As necessidades de aplicação da luz de forma segura e abrangente estimulam pesquisas diversas para solucionar os problemas destas lâmpadas iniciais de arco de carbono, e nos EUA **Thomas Alva Edison (1847-1931)** desenvolve em 1879 a lâmpada incandescente. Esta, por sua vez, embora funcional, entra em descompasso com o desenvolvimento tecnológico (por ser próxima da luz solar em termos de cromaticidade, porém com baixa eficiência por dissipar muita energia), o aumento populacional e consequente consumo exacerbado de energia. São desenvolvidas, na sequência, já no século XX, as lâmpadas fluorescentes e de LED. Ainda que obsoletas para a realidade atual, é das lâmpadas de arco de carbono que saem os princípios de experimentação que levam ao desenvolvimento da lâmpada fluorescente, esta com energia visível produzida por descarga elétrica via vapor de mercúrio. O LED, por sua vez, "é *um díodo de material semicondutor que apresenta eletroluminescência (fenómeno descoberto em 1907 por Henry Joseph Round), ou seja, emite luz quando recebe energia elétrica"* (CARVALHO & SOUZA, 2016, p.46), e apresenta baixo consumo e um espectro quase contínuo.

Da capacidade de iluminação de cada tipo de lâmpada (em particular as de uso doméstico) (FIGURA 13), outras áreas são influenciadas e desenvolvem estudos próprios, como na arquitetura e decoração de interiores, por exemplo, buscando associar o melhor tipo de luz para cada tipo de ambiente (tamanho, uso), criando desenhos personalizados para seus projetos. Os estudos de aplicação de luz artificial nos espaços é chamado de *luminotécnica* (CUPERTINO, 2021), e o planejamento dessas luzes é utilizado nos projetos particulares de uso domés-

Características	Lâmpada de incandescência	Lâmpada de fluorescência	Lâmpada de LED
Tempo de vida/horas	750 - 1000	8000 - 10 000	25 000 - 100 000
Temperatura de cor/K	2400 - 3400	2700 - 5000	2700 - 6000
Cor	Branco amarelado	Branco com tonalidades variáveis	Branco com tonalidades variáveis
Tipo de espectro	Contínuo	Descontínuo (riscas do mercúrio e do fósforo)	Contínuo (emissão do semicondutor e do fósforo)
Conteúdo tóxico	Não	Mercúrio	Não
Correspondência entre fluxo luminoso e potência elétrica			
lumens	watts	watts	watts
450	40	9 - 13	4 - 5
800	60	13 - 15	6 - 8
1100	75	18 - 25	9 - 13
1600	100	23 - 30	16 - 20
2600	150	30 - 55	25 - 28

FIGURA 13 - LÂMPADAS DOMÉSTICAS

Fonte: CARVALHO, P. S.; SOUZA, A. S. Iluminação, Tecnologia e Sociedade. **Gazeta da física,** Sociedade Portuguesa de Física, Jun 2016, v.39, n.1/2., p.47.

tico, mas também no teatro, na tv e no cinema, com possibilidades e limitações específicas de cada período histórico, envolvendo avaliar aspectos como: tipo do ambiente, tempo de permanência das pessoas no mesmo, linguagem arquitetônica (aplicada tanto a uma residência como a um projeto cenográfico), composição de luz artificial com luz natural, perfil do cliente (quando para uso doméstico, ou para projetos cênicos) e custo final. A *iluminância* indica a quantidade de luz que incide sobre uma superfície e é uma característica não visível, já a *luminância* indica a quantidade de luz que é refletida por uma superfície, sendo visível (FIGURA 14). Para avaliar o brilho de uma luz são utilizadas as unidades de medida *candela* (intensidade visível da fonte de luz), *lúmen* (quantidade total de luz emitida visível) e *lux* (quantidade de luz incidente em área de uma superfície, o quão brilhante a superfície será), e para calcular o consumo

FIGURA 14 - LUZ INCIDENTE E LUZ REFLETIDA

Fonte OSRAM. **Manual luminotécnico prático**. São Paulo: Osram. [s/d], p.4.

de energia de uma fonte de luz o *Watt* é a unidade de medida utilizada (FIGURA 15).

A t*emperatura de cor* (FIGURA 16) também é outro aspecto que vale observarmos, pois todo este desenvolvimento tecnológico aplicado à vida humana se relaciona com os dados objetivos da percepção visual e também com os dados subjetivos, em particular os do campo psicológico:

> o azul é uma componente cromática fundamental para controlar o "branco" que, apesar das suas várias temperaturas de cor, se instituiu como referência de iluminação humanizada. Em casa, nos espaços públicos, nos automóveis, nos semáforos ou numa miríade de equipamentos, reduziu-se o consumo da electricidade utilizada na iluminação, reduziram-se as perdas pois geram-se feixes cuja direccionalidade é mais fácil de controlar; reduziu-se a poluição luminosa em termos radiométricos, embora tornando esta poluição mais rica nas componentes azuis e verdes, mais intensamente difundidas na atmosfera (REBORDÃO, 2016, p. 16).

A temperatura de cor, medida em *Kelvin,* é relacionada à aparência de luz branca emitida por fonte de luz artificial e considera: luz quente - 2200 à 3000K, luz neutra - cerca de 4000K, e luz fria - 5000K ou mais. Para que a sensação de cor seja confortável ao aparato visual e também reproduza corretamente as cores das superfícies (como objetos, pele) utiliza-se o IRC (índice de reprodução de cor) (FIGURA 17) para a adequação dos projetos luminotécnicos. O IRC, criado em 1965 pela Comissão Internacional de Iluminação (CIE - sigla em inglês), varia de 0 a 100, tem a luz solar como base de referência (IRC 100), e é um índice de avaliação da fidelidade de uma fonte de luz na reprodução de cores dos objetos (em comparação com uma fonte de luz natural/padrão). Pelo IRC considerar apenas 15 cores, no campo da prática luminotécnica contemporânea há novos estudos para avaliar a reprodução de cores considerando outros aspectos, como oTM-30 (FIGURA 18), desenvolvido pela Illumination Engineering Society (IES)[5]:

[5] Mais detalhes técnicos sobre o TM-30 podem ser encontrados em https://leclairage.fr/tm-30-15/

> O TM-30 é um método que faz uma análise mais precisa, pois além de informar a fidelidade de cor (Rf) considerando 99 padrões de cores, também traz a informação da gama de cor (Rg), que está relacionada ao aumento ou diminuição da saturação da cor. Além de valores numéricos, o TM-30 apresenta gráficos que indicam aonde está situada a saturação e facilitam a escolha da melhor fonte de luz dependo da aplicação que ela terá.
> O Rf (Fidelity Index) tem uma variação de escala de 0 a 100 similar ao IRC, quanto mais próximo de 100 melhor será a reprodução de cores da fonte. O Rg (Gamut Index) mede a saturação da cor. Tem uma escala que pode variar de 60 a 140. Quando temos um Rg menor que 100 indica, na média, que a fonte deixa as cores menos saturadas, quando o índice é maior do que 100 representa que, na média, há saturação de cores. (TISSOT, *et al*., 2020, p.18-19)

É com a aplicação de todo este entendimento teórico (BASS, 2010b, p.1134-1204) que um projeto de iluminação para um ambiente pode e deve ser pensado na atualidade, considerando não apenas as necessidades objetivas de se precisar iluminar o espaço em si, mas também as necessidades subjetivas, que advêm da interação e das correlações simbólicas e psicológicas que o indivíduo faz com este ambiente.

Com todo o contexto que acompanhamos até este ponto, podemos compreender o caminho percorrido para que o desenvolvimento social como um todo atingisse

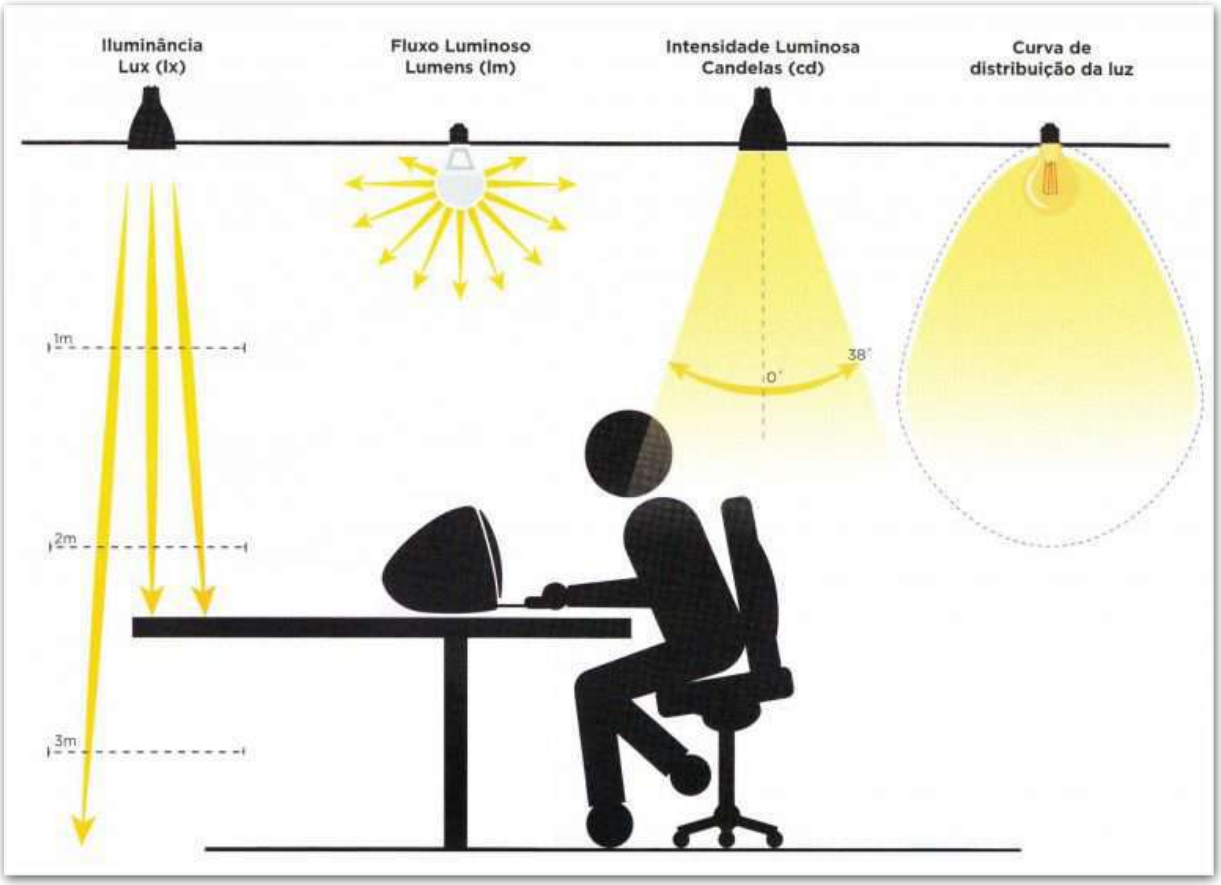


FIGURA 15 - UNIDADES DE MEDIDA

Fonte: https://i.pinimg.com/originals/9c/f0/81/9cf081833b67f10f0e1c0f7e20c10ba1.jpg

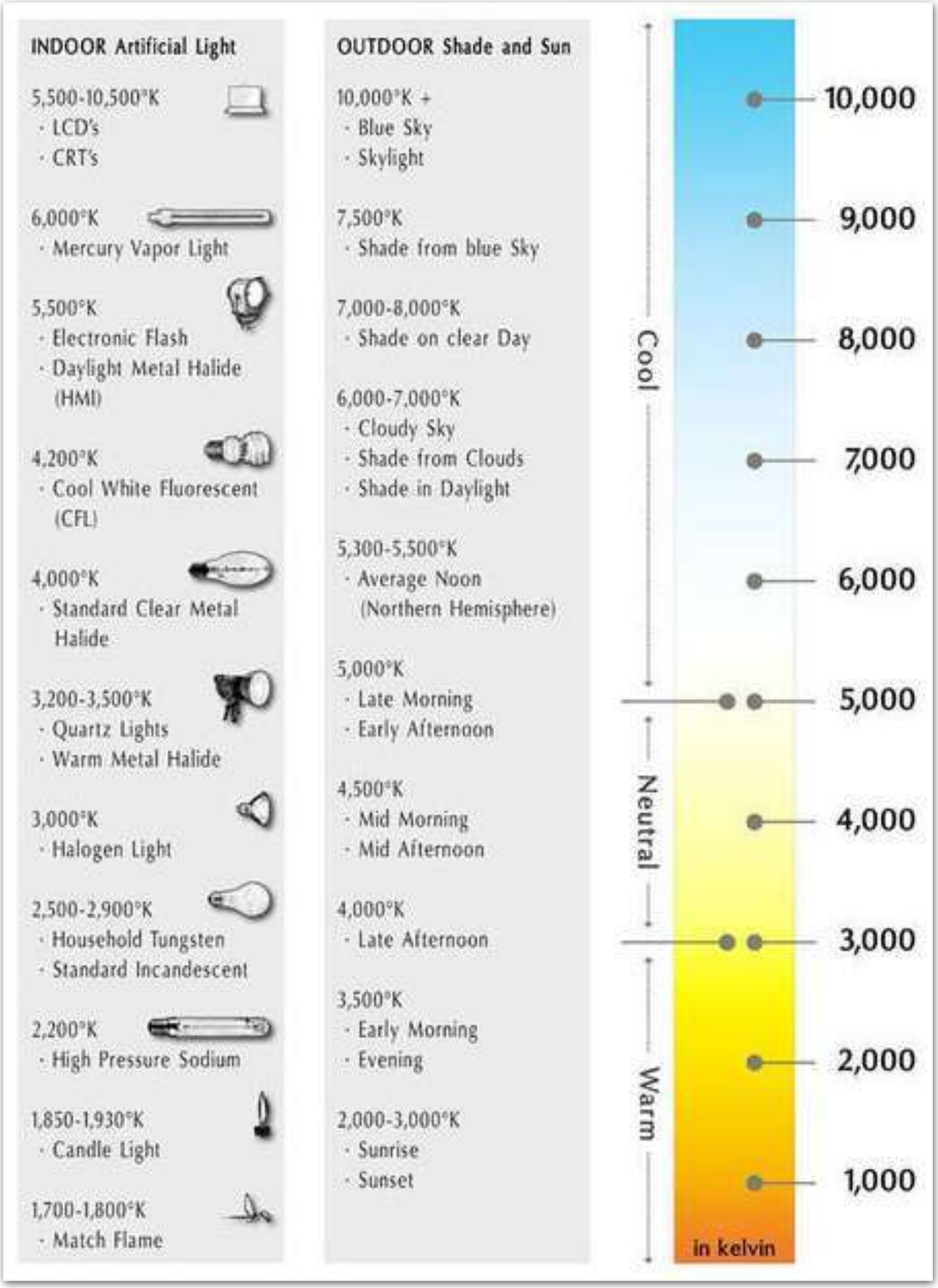


FIGURA 16 - TEMPERATURA DE COR

Fonte https://i.pinimg.com/564x/14/2f/02/142f0291028fb26eba38135b4d8cbb9e.jpg

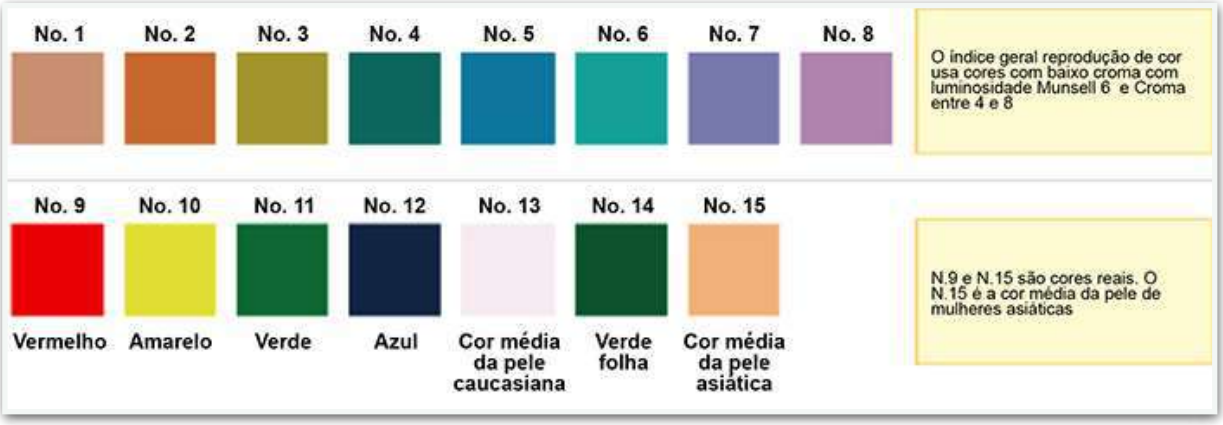


FIGURA 17 - IRC

Fonte https://sensing.konicaminolta.us/wp-content/uploads/ledblog2.jpg

uma velocidade certamente incomparável aos períodos anteriores da história humana, com impactos diretos na urbanização das cidades, na saúde dos indivíduos, e nas comunicações (MIGUEZ, 2005a). Neste último aspecto, encontramos na internet e o uso da fibra óptica; nas lâmpadas e filtros modernizados utilizados das ruas, às casas e estúdios; e nas lentes, câmeras e telas diversas destinadas a fotografia, televisão e cinema, alguns dos pontos que perpassam a todo momento o fazer nas artes, e se relacionam com a criação de projeto e desenvolvimento prático de caracterizações para os diferentes segmentos das artes cênicas. Veremos, a seguir, algumas alterações proporcionadas pela aplicação de estudos da luz nas iluminações teatrais em variados ambientes (externos e externos, com diferentes distâncias na relação ator-espectador, e o uso da luz para criar relações nas cenas), assim como no desenvolvimento de iluminação, câmeras e lentes para cinema e televisão.

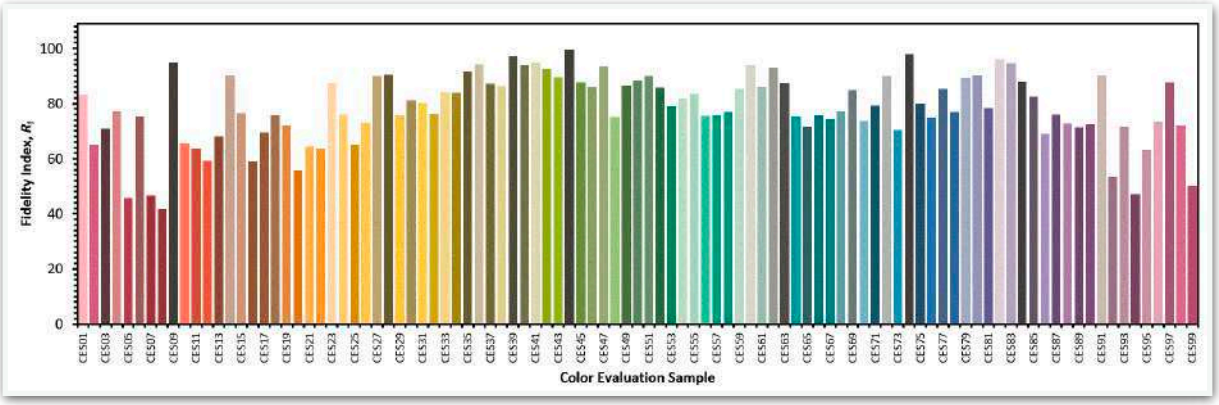


FIGURA 18 - TM-30 - ÍNDICE DE FIDELIDADE (Rf)

Fonte https://leclairage.fr/wp-content/uploads/TM-30-15-Rf-par-99-%C3%A9chantillons.gif

2.4 LUZ E ARTES - teatro, fotografia, cinema e TV

Diretamente aplicados aos campos da arte (área que acompanharemos diferentes aspectos ao longo deste estudo), os dados técnicos acerca da luz nos permitem fazer agora uma breve incursão no universo de relações objetivas (do campo técnico) e subjetivas (do campo afetivo) que se estabelecem entre a luz e o teatro, a fotografia, o cinema e a tv. Considerando as mudanças no indivíduo e na sociedade ao longo dos séculos de desenvolvimento dos seres humanos e seus grupamentos sociais, não é incorreto inferir que os processos - por se atravessarem a todo tempo, reconfigurando as relações - interferem também nos contextos específicos que se voltam para a atuação de alguma forma.

No campo teatral, das ritualizações da antiguidade, indo para as apresentações em ambientes internos - de menor porte, com passagens por diferentes formas de iluminação (óleo, gás, eletricidade); a espaços públicos - com iluminação natural e artificial também se mesclando; e chegando aos palcos em teatros variados - de tamanhos e disponibilidade de aparatos técnicos, e que, por sua vez, também se modificam conforme a sociedade se desenvolve e aplica as tecnologias que descobre, chegamos aos contemporâneos projetos cênicos para uma gama de possibilidades de apresentações teatrais, e que tem na iluminação cênica uma parte fundamental do todo que as compõe. As luzes escolhidas interferem na percepção de cores de cenário e caracterização, além de serem integradas a outros níveis do projeto encenado, interagindo com passagens de tempo, intensidade dramática, ampliação ou redução do espaço de ambientação da cena, estimulando sensações e interpretações no público presente. A relação direta olho-objeto, neste contexto, promove uma possibilidade de relação sem intermediação (o que não significa que nesta mesma relação deixem de estar presentes elementos que trazem o objetivo para interação com o subjetivo no campo perceptivo). Fazendo um recorte[6] na história do teatro, e pensando dire-

[6] Embora necessário, sabemos que todo recorte de certa forma é um pouco injusto com a própria história a ser contada, pois querendo ou não deixa de fora vários elementos que fazem parte do contexto, e, assim, a seletividade, parte do processo de percepção, já se faz presente. Neste capítulo, por exemplo, partimos da história da ciência como referência para trazer os dados recortados da história humana, e estes perpassam também as áreas da arte, do desenvolvimento social, entre outros. Nos demais capítulos continuaremos explorando recortes variados, partindo ora da história da arte, ora da história da psicologia, e poderemos perceber os entrecruzamentos destes diferentes pontos de escolha para guiar a narrativa, onde eles constituem-se como partes do todo da história da humanidade, esta já recortada a partir do olhar focado nas sociedades ocidentais do norte global.

tamente nas relações ator-espaço, temos uma variedade de ambientações que possibilitaram experimentações e desenvolvimento de diferentes formas de exploração do trabalho do ator. Estes ambientes acompanham os desenvolvimentos das sociedades de cada época (econômico, político, desenho urbano, tecnológico, etc) e destas relações surgem técnicas, gêneros, estilos, atividades laborais e novas tecnologias aplicadas ao contexto específico da prática teatral. O uso da maquiagem, assim como acompanha a vida humana desde os primórdios, também se modifica ao longo da história do teatro, e suas relações com o espaço e a iluminação deste são, até os dias atuais, fundamentais para a criação de um projeto de caracterização integrado ao todo (CAMARGO, 2006, 2012; BERTHOLD, 2014; FARIA, 2012, 2013; MOSTAÇO, 2010, p. 179-211; SOUZA, 2006).

Com a evidente impossibilidade de dar conta de resumir um campo tão vasto quanto o Teatro, e que está presente em nossas vidas em sociedade desde períodos muito distantes, façamos aqui uma breve observação a partir do direcionamento do olhar para o edifício teatral (espaço criado para receber tanto o público quanto equipe e elementos técnicos dos espetáculos), para seus modelos de palco, pensando nos espaços físicos dialogando com a luz. Os principais modelos de palco teatral que encontramos na literatura são: arena, elisabetano e italiano (FIGURA 19), veremos um pouco mais sobre eles e sobre outras formas que coexistiram, até chegarmos aos modernos teatros contemporâneos[7]. De celebração de mitos antigos ao entretenimento, há um investimento de massas para a representação teatral quando pensamos o teatro grego - Grécia Antiga, em torno do século VI a.C - sendo este motivo de orgulho e diferenciação dos povos considerados bárbaros (BERTHOLD, 2014, p.103-136). Da contemplação possível realizada neste espaço, destina-se aos gregos a criação da dramaturgia e do ofício de ator, assim como aqui aparece a exploração das máscaras[8] nas apresentações teatrais. Com sua espacialidade

---

[7] Neste ponto vale mencionar que ao passarmos a considerar o espaço enquanto variável importante no contexto de construção da linguagem cênica, reconfiguramos as formas de entendimento acerca dos ambientes possíveis de utilização para produção destes processos de linguagem. Assim, podemos repensar o uso de ambientes não-convencionais, sejam eles templos, construções públicas, ou mesmo vias, praças, entre outros. E, se reconfiguramos a relação com o espaço, compreendemos que reconfiguram-se também as relações com a luz e as possibilidades perceptivas dos elementos presentes na linguagem criada.

[8] As máscaras teatrais, aqui apenas mencionadas, merecem um estudo a parte, tanto em função de sua relevância dentro da própria história do teatro, como das relações que podemos vislumbrar a partir de sua observação. Dos usos, modelos e materiais das máscaras de povos originários de cada localidade, às máscaras gregas, podemos desdobrar ainda reflexões acerca dos demais modelos de máscara presentes no Teatro, e delas pensar as similaridades e diferenças com a maquiagem enquanto máscara, e também com as próteses cênicas. Algumas reflexões podem ser encontradas em: BELTRAME, V. N.; ANDRADE, M.(Org) **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

em forma de arena - "*área central de representação que tem à sua volta o público*" (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p.37) - temos uma possibilidade de relação direta ator-platéia e interação com a luz natural (DANCKWARDT, 2001, p.37-50). O modelo de arena se faz presente também no teatro romano[9], e variam entre este e o grego os materiais de construção (que vão de madeira a pedras), pontos de cobertura, existência ou ausência de espaço para o coro e uso de orquestra, além de também variarem os interesses dirigidos ao que se apresentava nos espetáculos (aqui o fazer envolvido é a partir da lógica do entretenimento, não tanto de catarse e reflexão filosófica, como focava o grego) (BERTHOLD, 2014, p.139-169; DANCKWARDT, 2001, p.51-60; SOUZA, 2006, p.11-18).

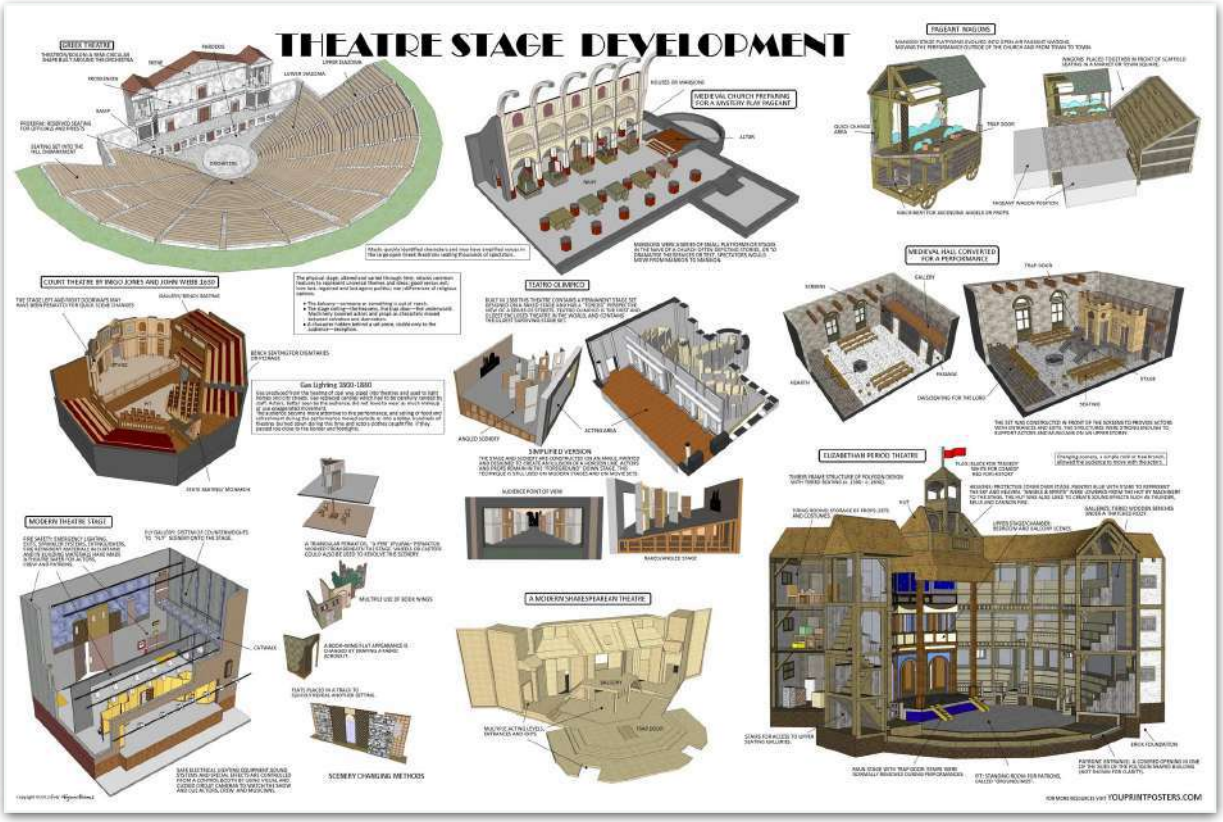


FIGURA 19 - MODELOS DE EDIFÍCIO TEATRAL

Pôster com imagens e nomenclaturas de modelos de teatro presentes na história e itens/locais adaptados para apresentações. Da esquerda para direita: Linha superior: Teatro de arena (grego), Igreja (adaptada para apresentação), Carroça (adaptada para circular as apresentações entre cidades); Linha do meio: Teatro da Corte (Palco Italiano), Teatro Olímpico, Salão Medieval (adaptado para apresentação); Linha inferior: Teatro contemporâneo, Teatro Shakesperiano, Teatro Elisabetano.

Fonte: GLYNWILLIAMS, E. **The Elements of Stage - An Illustrated Handbook of the Theatre.** Printamodel, 2012. Disponível em: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0002/1230/3931/products/2013_Stage_Development_youprintposters.com_a12acc42-2b71-491b-be43-6bc97ebfa24e_1024x1024@2x.jpg?v=1571705314

[9] Mais detalhes e curiosidades sobre o teatro romano aqui: https://www.romanoimpero.com/2017/02/il-teatro-romano.html

Na Idade Média outros espaços foram explorados para apresentações, como a adaptação de interiores de Igrejas/templos (onde milagres e mistérios eram apresentados), passando para as áreas externas como praças e passeios, e circulando entre cidades com carroças e suas equipes teatrais itinerantes (BERTHOLD, 2014, p.185-267; DANCKWARDT, 2001, p.61-77; SOUZA, 2006, p.19-26). Do século XVI em diante, durante o período de vigência do reinado de Elisabeth I na Inglaterra, surgem os teatros "elisabetanos", que abrigaram as obras dos dramaturgos do período, como William Shakespeare, Christopher Marlowe, Thomas Kydd e Ben Jonson, com suas interações ativas entre audiência e atores criando uma outra forma de relação, mesclando a participação e imaginação do público às tradições poéticas e teatrais do período. Estes edifícios teatrais são estruturas octogonais de madeira (em geral) de arquitetura formada por um palco que tem os fundos destinado às ambientações dos profissionais envolvidos (atores e demais funções técnicas), e tem a frente voltada a um pátio e galerias com níveis (andares). Estas galerias criam pontos de observação da cena com níveis variados de altura, e segmentam-se também por indicarem a quem se destinava o acesso a cada nível - camadas mais abastadas tinham acesso a galerias com melhor visibilidade, enquanto os com nível social considerado inferior acessavam o pátio, em pé ou sentados (DANCKWARDT, 2001, p.102-125).

O chamado palco de modelo italiano surge quase que ao mesmo tempo, se tornando mais frequente a partir do século XVII e se configurando como o modelo até hoje utilizado quando se pensa em edifício teatral. Sua configuração, ao serem iniciadas as construções fixas específicas para apresentações teatrais, seguiam algumas regras arquitetônicas dos modelos anteriores, porém traziam como inovação não apenas a fixidez e destinação do espaço para esta prática, mas também a aplicação dos estudos de perspectiva como fundamentais para criar as ambientações, segmentações e propiciar novos caminhos de criação para a cenografia, pois são alteradas as alturas do palco, as relações com a distância entre palco-platéia, as possibilidades de criação de cenografia mais independentes da estrutura do ambiente, e as profundidades passam a ser parte da linguagem do todo criado (BERTHOLD, 2014, p.271-320; DANCKWARDT, 2001, p.71-90; 134-139). Sua estrutura segmenta bem mais objetivamente as áreas, separando o espaço destinado ao público do espaço destinado ao palco, e detrás deste todas as demais áreas técnicas necessárias para pro-

mover o funcionamento do trabalho. Aqui há uma separação física criada por uma cortina dividindo o espaço onde ocorre a cena e a platéia que a assiste, e com o abrir e fechar desta peça de tecido simboliza-se o início e fim da apresentação, removendo-se temporariamente a barreira entre os campos ator-público. Neste contexto surge ainda a Commedia Dell'Arte, "*desenvolvida por grupos itinerantes, seu palco consistia em pequenas plataformas elevadas com um espaço fechado por cortinas para os atores*" (DANCKWARDT, 2001, p.93), e que, de apresentações ao ar livre às cortes, vai ao longo do tempo se fixando como forma importante dentro do teatro e estudos de encenação (BERTHOLD, 2014, p.353-367).

Destes principais modelos de palco até chegarmos aos contemporâneos espaços teatrais, encontramos variações arquitetônicas ao longo dos períodos anteriores em diferentes cidades e países da Europa, com replicações na arquitetura brasileira. Voltando para a relação da luz e dos dados técnicos neste contexto, com as experimentações do campo teatral associadas aos avanços científi-

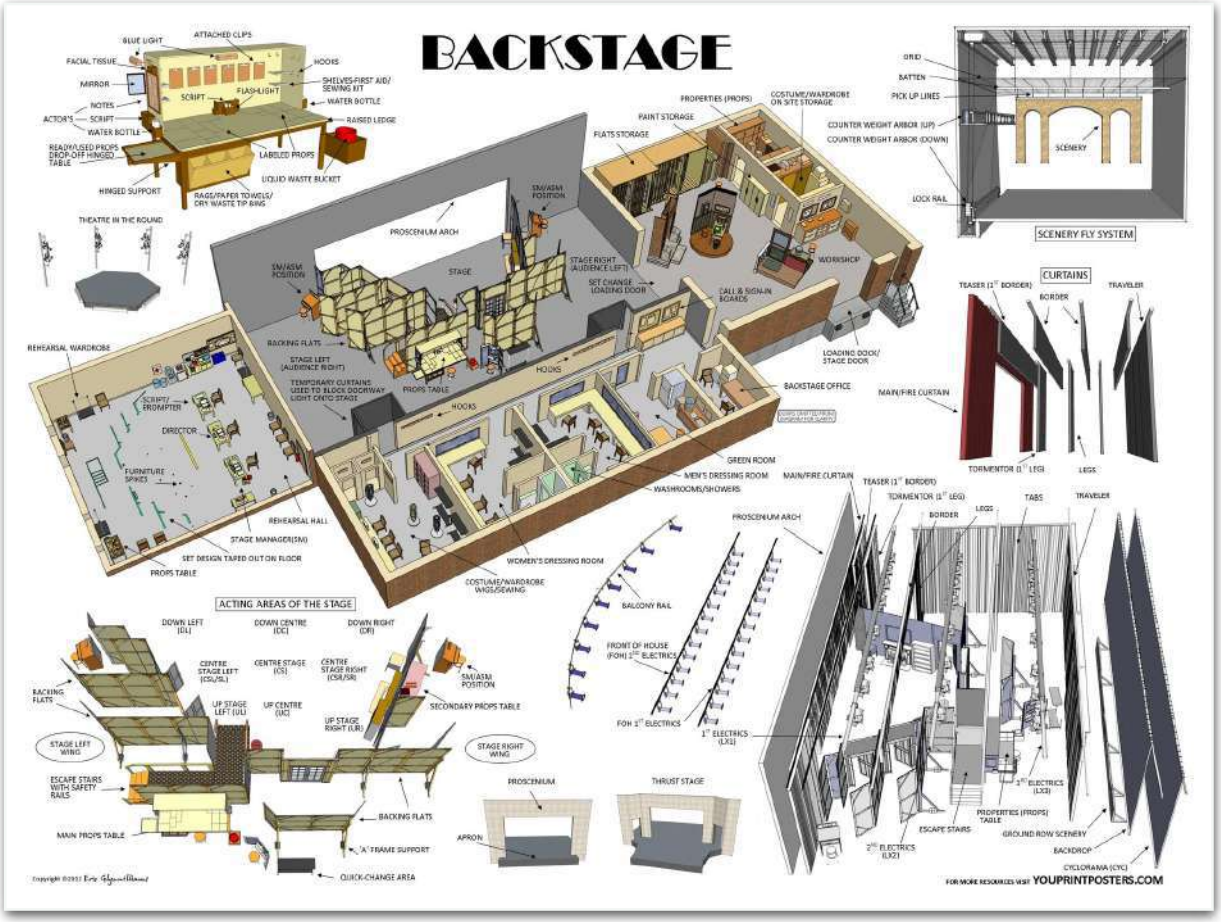


FIGURA 20 - BASTIDORES TEATRO

Pôster com imagens e nomenclaturas de partes físicas de um teatro, modelo contemporâneo de construção.

Fonte: GLYNWILLIAMS, E. **The Elements of Stage - An Illustrated Handbook of the Theatre.** Printamodel, 2012. Disponível em: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0002/1230/3931/products/2013_Backstage_Youprintposters.-com_6e436f83-81c5-4257-b73e-b4b8acf24043_1024x1024@2x.jpg?v=1571704920

ficos e modificações sociais de cada momento, além da estrutura física dos prédios modificam-se também as possibilidades internas destas estruturas, com a facilitação de passagem de objetos para compor o cenário, criação de ilusões perceptivas diversas, e nisso uma estrutura de bastidores também se estabelece, compondo um plano não visto pela platéia, porém de extrema importância para que profissionais e materiais que criam o que é visível ao público se organizem e tragam o projeto à vida (FIGURA 20). Já adentrando o século XX, encontramos aqui um maior volume de espaços diferenciados sendo destinados à prática teatral, tanto em termos arquitetônicos e de infraestrutura tecnologicamente avançada e adequada à época, como em termos de reutilização de espaços não originalmente destinados ao teatro sendo reapropriados por este (como espaços públicos, e/ou ao ar livre, por exemplo). De toda esta revisão breve acerca dos espaços de apresentação teatral, até chegarmos aos contemporâneos teatros com possibilidades de iluminação diferenciados proporcionados pela tecnologia do nosso período, podemos pensar as formas de criação dessa luz, enquanto dado técnico e objetivo inserido em um contexto de produção na qual ele participa também da configuração dos dados subjetivos do projeto cênico.

A luz, neste contexto, pode ser pensada sob diferentes vieses, seja por suas tecnologias aplicadas, seja pela sensibilidade e integração simbólica com as cenas e a contação da história[10] (BELLMAN, 1974; 1983, TUDELLA, 2017). No âmbito técnico (FIGURA 21), podemos pensar sua configuração a partir das reflexões acerca de "como", "de onde" e "com o que" se ilumina (MIGUEZ, 2005b), com ferramentas e produtos sendo utilizados para gerar variações na percepção visual: **como -** luz direta, indireta, mista, difusa filtrada; **de onde -** down light ou plongée, up light ou contre-plongée, frontal, lateral, rasante (ou frisante), contra-luz (backlight ou contrejour), do fundo (background light); **com o que -** projetores, lâmpadas e filtros, acessórios complementares (postes, suportes, reatores, ignitores, etc.), fibras óticas, néon, e leds (estes para sutilezas e detalhes). No plano sensível podemos visualizar como a aplicação destas ferramentas e dos conhecimentos técnicos

[10] Neste aspecto, temos pesquisas realizadas no âmbito da pós-graduação no Brasil que podem auxiliar na reflexão sobre mais dados que compõem este campo da luz na cena, vinculando-a a elementos do design e aprofundando as relações que se estabelecem neste processo de criação de linguagem: BEM, C. **A luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva.** 2014, 159f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - UFRGS, Porto Alegre; LUCIANI, N. M. **Iluminação Cênica: Uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do design.** 2014, 217f. (Dissertação) Mestrado em Teatro - UDESC, Florianópolis; LUCIANI, N. M. **Iluminação Cênica: A performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador.** 2020, 387f. (Tese) Doutorado em Artes Cênicas - USP, São Paulo.

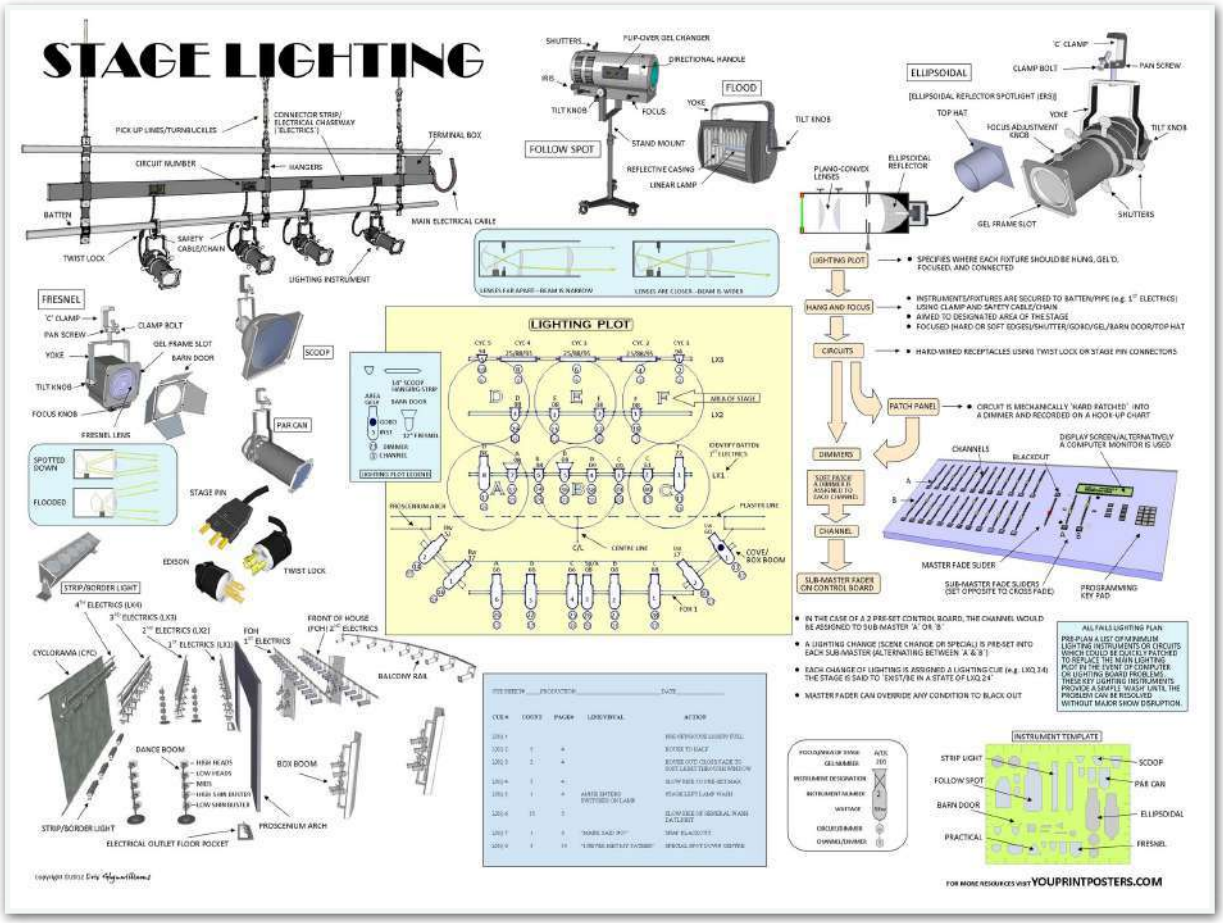


FIGURA 21 - ILUMINAÇÃO TEATRAL

Pôster com imagens e nomenclaturas de principais itens de iluminação de um teatro, para modelo contemporâneo de construção.

Fonte: GLYNWILLIAMS, E. **The Elements of Stage - An Illustrated Handbook of the Theatre.** Printamodel, 2012. Disponível em: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0002/1230/3931/products/2013_Stage_Lighting_Youprintposters.-com_17287f45-493a-4772-8ed7-4d5452a23ea6_1024x1024@2x.jpg?v=1571705208

de manipulação das mesmas criam ilusões perceptivas que estimulam interpretações e simbolizações variadas (sejam estas deliberadas pela direção na criação do projeto, e/ou não-deliberadas a partir da resposta do público com a comunicação estabelecida) (FIGURA 22).

Pensando nas experimentações diversas dos indivíduos, que acabam por desenvolver áreas para além da ciência, encontramos na história dos experimentos com a luz o entendimento, já por volta de 1525, acerca do escurecimento de sais de prata como ação da luz, e aqui fazemos um aparte para inserir alguns dados do campo da fotografia, que são intrinsecamente relacionados tanto aos estudos da luz, quanto aos entrelaçamentos com a cena teatral e os surgimentos posteriores do cinema e da TV. As câmaras escuras esboçadas por Leonardo da Vinci continuam sendo exploradas por outros pesquisadores de diferentes campos do conhe-

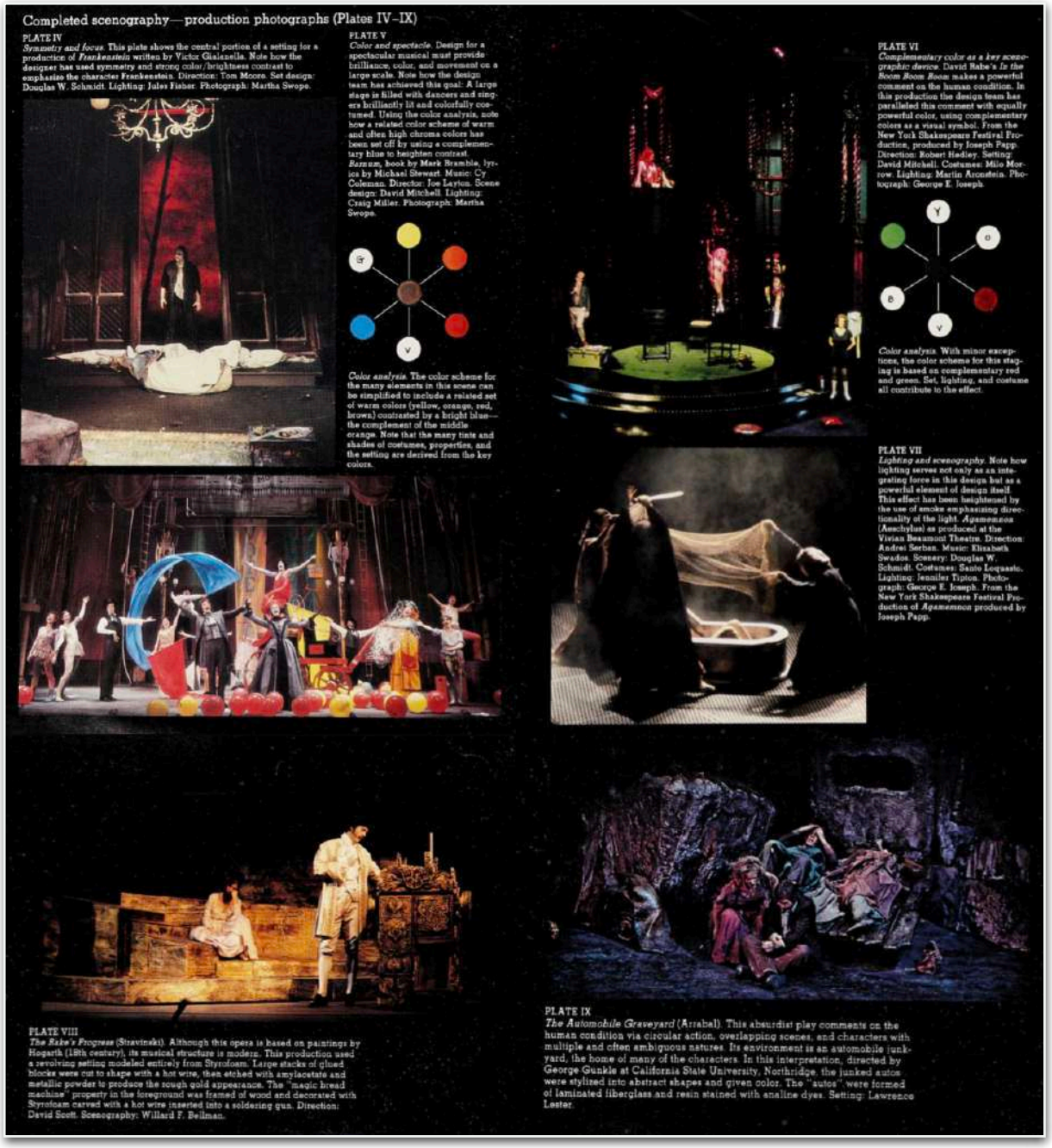


FIGURA 22 - PROJETOS CÊNICOS

Projetos completos envolvendo cenografia, iluminação, caracterização e composição de cores no todo de cada cena.

Fonte: BELLMAN, W. F. Scene Design, Stage Lighting, Sound, Costume & Makeup - A Scenographic Approach. Nova York: Harper & Row, 1983, p. 210-212. (Montagem feita por mim)

cimento ao longo dos séculos (FIGURA 23). (AMAR, 2020; BERNARDO, 2007, p.273-292). Entre 1700 e 1822 os estudos dos sais tem seu momento fértil de descobertas, e as experiências de **Joseph-Nicéphore Niepce** (1765-1833) em 1814 levam ao acoplamento destes sais de prata a uma folha de papel em uma placa metálica, até em 1826 termos a considerada primeira fotografia do mundo, o que levava até 8h

FIGURA 23- CÂMERA FOTOGRÁFICA - EVOLUÇÃO

Fonte: https://i.pinimg.com/originals/e0/8d/51/e08d513016c1431b250697481daa7c83.jpg

para se completar e desaparecia pouco tempo depois de pronta. Seu parceiro de experimentações, **Louis-Jacques Mandé Daguerre** (1787-1851) cria em 1839 o daguerreótipo[11], a partir de uma placa exposta a luz em uma câmara escura, e é realizada a primeira fotografia com pessoas, contudo o tempo necessário para que uma imagem fosse gerada, embora menor, ainda era considerado muito longo (até 30 min). Mais experimentações foram empreendidas até que o tempo de exposição fosse encurtado, e com **Peter Wilhelm Friedrich von Voigtländer** (1812-1878) e **John F. Goddard** (1795-1866), criam-se em 1840 lentes com abertura maior, além de ressensibilização da placa com bromo. A cor entra no universo da fotografia já em 1861 com **James Clerk Maxwell** (1831-1879) e **Thomas Sutton** (1819-1875), porém ainda de forma irregular, e somente mais adiante, em 1908, é desenvolvida uma forma mais fiel de fotografia colorida, a cargo dos irmãos franceses **Auguste** (1862-1954) e **Louis Lumière** (1864-1948) - os "inventores" do cinema, colocando as imagens em movimento - ao desenvolverem o Autochrome (composto por três chapas sobrepostas onde filtros isolavam apenas uma cor primária em cada, e na combinação da sobreposição era gerada a imagem colorida).

As câmeras, como as conhecemos hoje, com filmes, também passaram por muitos experimentos entre fim do século XIX e início do século XIX, quando **George Eastman** (1854-1932), fundador da Kodak Company, lança a Brownie-Kodak, câmera comercial, e também cria uma extensa camada de nitrato de celulose que, a cada foto, capturava a cena e enrolava o filme em uma espécie de carretel, permitindo cerca de 100 fotos. O material de produção do filme também sobre alterações e evoluções, e em 1935 é desenvolvido o Kodachrome, o pioneiro na linha de filmes coloridos. A Polaroid cria a fotografia colorida instantânea em 1963 (BERNARDO, 2007, p.323-335). Em 1975 é criado por **Steven Sasson** (1950) o que pode ser considerado um protótipo da primeira câmera digital, que, contudo, não foi bem aceita. É na década de 1980 que é colocada no mercado a primeira câmera com sensor eletrônico, modernização também realizada pela Kodak, que cria uma máquina que conseguia captar e registrar milhares de pontos de luz - os pixels - e transformá-los em imagens (sem uso de filme, e em se tratando de câmeras de uso comum, pois regis-

[11] O aparelho é trazido para o Brasil em 1840 por um capelão de navio-escola que realiza as primeiras fotografias em solo nacional: do Paço Imperial, do chafariz de mestre Valentim e da praia do Peixe, todos no Rio de Janeiro. O primeiro a possuir uma máquina dessas foi D. Pedro II, que também era fotógrafo amador.

tro por sondas e computadores, além de câmeras experimentais em projetos acadêmicos e científicos já vinham sendo realizados desde o fim da década de 1950). A título de curiosidade, é do início do século XX não a primeira, mas a maior câmera já produzida mundialmente (BERNARDO, 2007, p.336-356). O fotógrafo e pesquisador **George Raymond Lawrence** (1868-1938) cria, a pedido de uma companhia ferroviária dos EUA, a Câmera Mamute (FIGURA 24), com cerca de 4 metros de comprimento e 640kg, dependendo de 15 homens para ser manipulada e realizar a fotografia desejada pela empresa, de sua locomotiva símbolo do desenvolvimento da época.

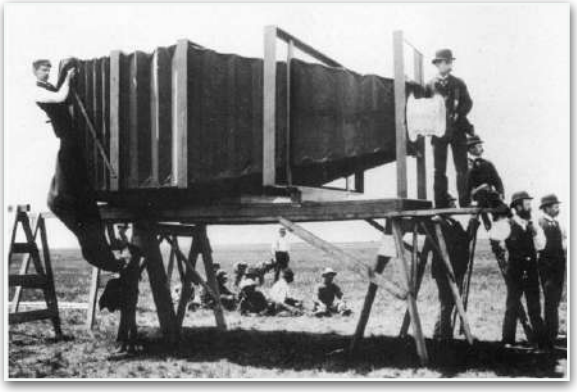


FIGURA 24 - MAMUTE - MAIOR CÂMERA

Fonte :https://3.bp.blogspot.com/-4G04cfCIqcY/UVXF-O2VZVI/AAAAAAAAL1Q/mJs1JaBVqjk/w640-h494/Camera_Mamute.jpg

Com este curtíssimo resumo da história da fotografia[12], podemos ter um panorama das experimentações, que adquirem novas nuances a cada novo empreendimento bem sucedido. São aplicados estudos, especialmente da física e da química, para lidar com uma nova área que estimulava não apenas o registro de um momento, mas também abria portas para a criação humana em outras frentes. As melhorias em lentes e máquinas, assim como a relação direta do material produzido com a iluminação do ambiente e dos objetos a serem fotografados, estimula o desenvolvimento do estudo do espaço, das possíveis brincadeiras com alterações de percepção visual, e dali para observar que a fotografia participava ativamente dos movimentos de mudança social e assim a interpretação do material também se modificava, não demorou tanto assim (SONTAG, 2004; KOSSOY, 1988). Deste contexto, além da evolução das câmeras, temos também a evolução das lentes, alterando a relação entre o olhar e a distância do objeto (sendo a câmera e sua lente os correlatos do olho e da retina), e as aplicações de estudos de luz para criar as ilusões perceptivas na imagem, gerando sombras, ressaltando partes, definindo cores, criando uma linguagem própria. Das definições técnicas que a fotografia abarca, destacamos a distância focal (entre o centro óptico da lente e a imagem

[12] Belos e abrangentes registros históricos e imagéticos podem ser encontrados em: SOUGEZ, M. L. **Historia de la fotografía.** Madrid: Cátedra, 1981; WILLIANS, C. et al. (org) **Histoire de la photographie: de 1839 à nos jours - the George Eastman house collection.** Paris: Taschen, 2005; BIERGER-THIELEMANN, M. et al. (org) **Fotografia del XX secolo**. Colonia: Taschen, 2006.

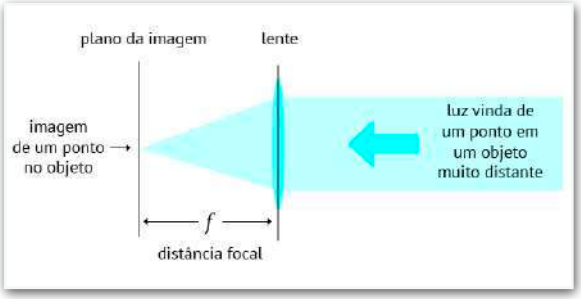


FIGURA 25 - DISTÂNCIA FOCAL

Fonte: https://apenasimagens.com/wp-content/uploads/2016/07/focal-length-image-circle_03_pt_point-image.jpg

quando o objeto está distanciado o suficiente para ser considerado a uma distância infinita) (FIGURA 25), as relações entre lentes e ângulo de cobertura (FIGURA 26), o balanço de branco (ajuste de temperatura de cor conforme a iluminação utilizada) (FIGURA 27), que em conjunto com outros elementos técnicos possibilitam que sejam criados projetos variados de iluminação, como os que podemos observar na figura 28. De seu surgimento aos dias de hoje, a fotografia é facilmente reconhecida como algo inserido em nossa vida em sociedade, presente em revistas, jornais, publicidade, propaganda, recordações pessoais, criando imagens que se articulam ao processo maior de identificação dos indivíduos, estimulando desejos, instigando a percepção visual e a imaginação, e reforçado narrativas subjacentes aos processos históricos que estivermos vivenciando e analisando. Como área de atuação na qual o maquiador também se insere, no campo da fotografia as relações entre cor, luz, sombra, pele e produtos são constates, intrínsecas e demandam que o profissional esteja minimamente atualizado com os avanços da área e as possibilidades de criação que toda a evolução técnica amplia e permite que sejam explorados em um set fotográfico, seja ele em estúdio ou em externa.

Estes dados técnicos advindos das relações entre câmera, luz, espaço e objeto fotografado estão presentes também quando iniciam as capturas de imagens em movi-

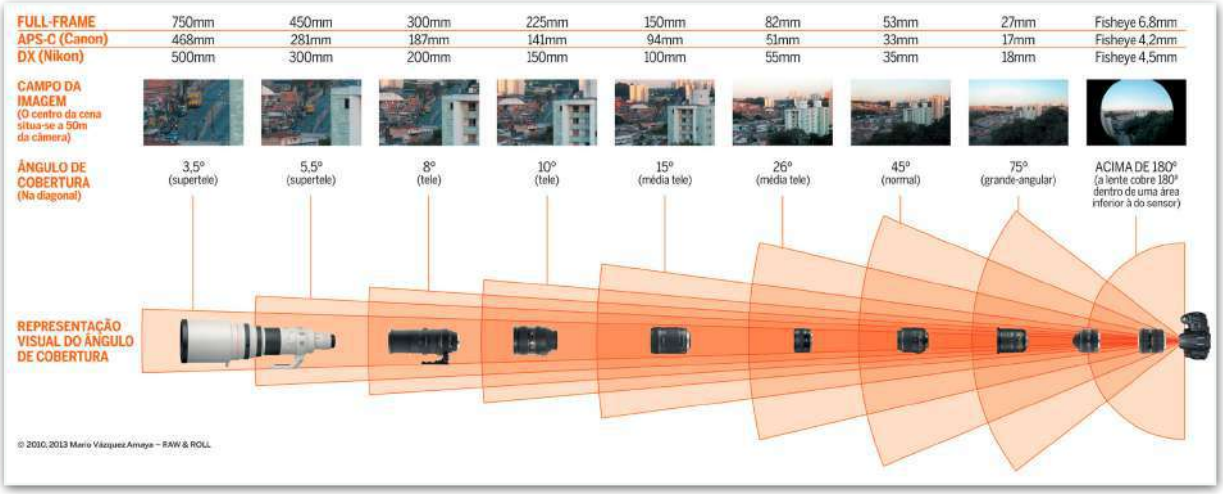


FIGURA 26 - LENTES E ÂNGULO DE COBERTURA

Fonte: https://egosp.com.br/wp-content/uploads/2021/02/lentes01.jpg

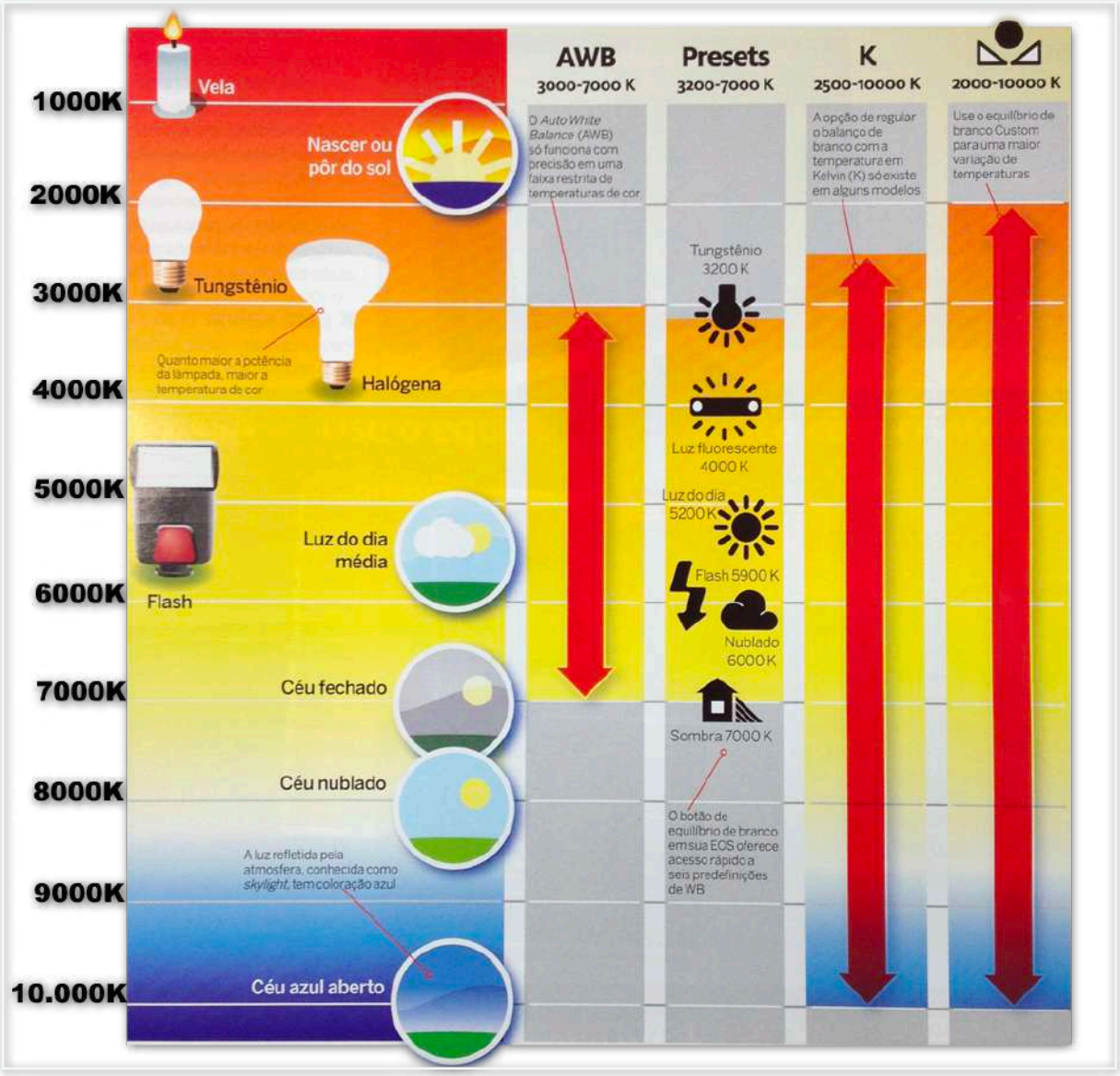


FIGURA 27 - BALANÇO DE BRANCO

Fonte: https://3.bp.blogspot.com/-feXkQh94Vc4/VSEnyz8vGHI/AAAAAAAACas/LZXoG_GPW-I/s1600/wb-chart.png

mento, dando início ao que conhecemos como cinema. As bases técnicas são semelhantes, e nos auxiliam para compreender o que no cinema se complexifica ainda mais com os demais elementos que são adicionados para criar narrativas, contas histórias, e registrar momentos de realidade e/ou ficção em projetos amplos.

De forma bastante resumida, podemos entender que o Cinema (no campo estrito e, consequentemente redutor, da técnica) começa como parte de explorações cientificas que, logo adiante, se torna uma via de entretenimento. Como todo campo de invenções, encontram-se como pioneiros e/ou relevantes para a área diferentes nomes associados a tecnologias por vezes bastante

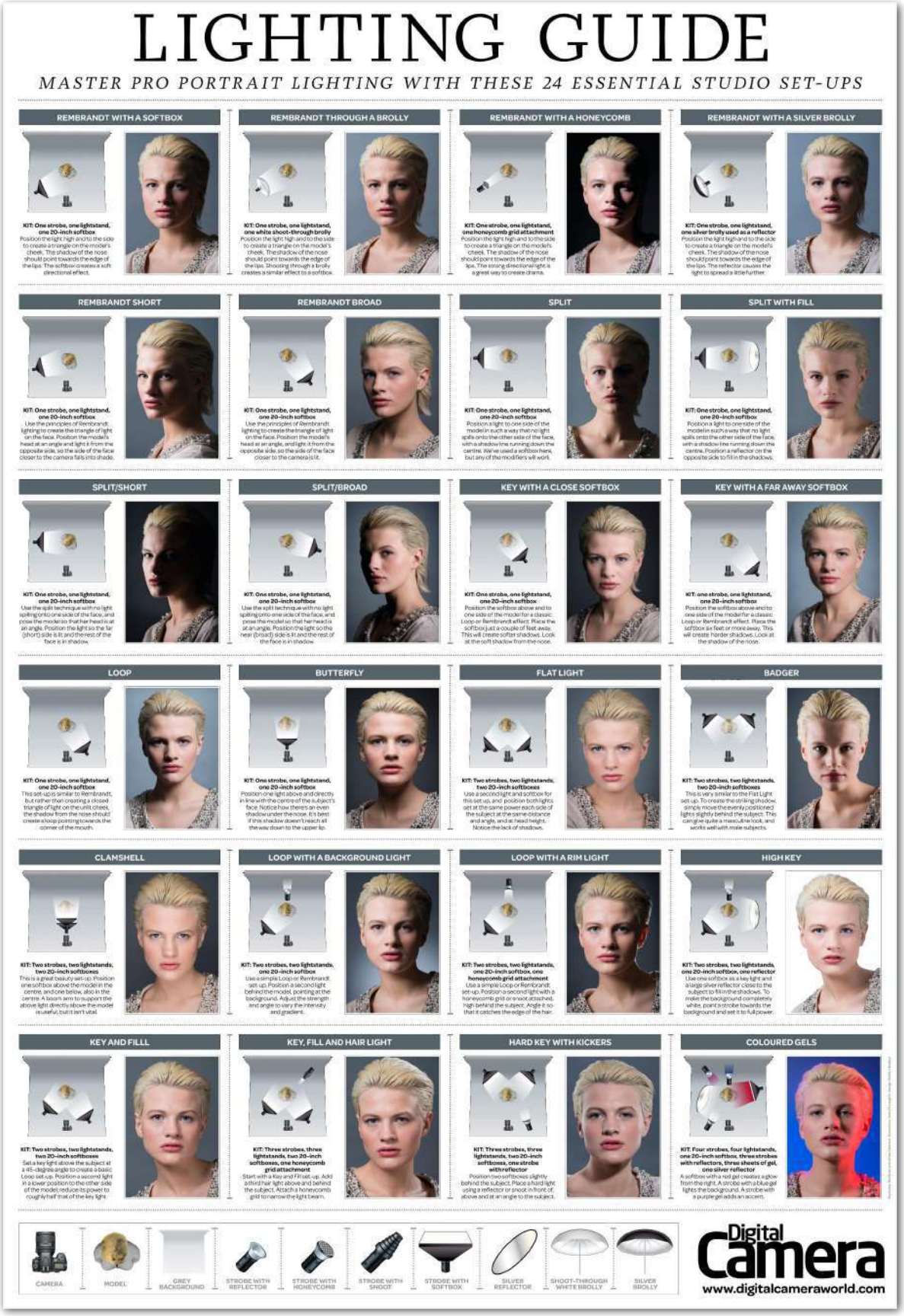


FIGURA 28 - GUIA DE ILUMINAÇÃO

Fonte: https://imgur.com/SOqWFlX

semelhantes, dependendo do local e época de recorte histórico realizado.[13] Por ora, partiremos aqui dos irmãos **Lumière** e suas experimentações que abrem portas para se trabalhar a imagem, mas agora em movimento, e que serve como ponto de partida para a abertura no campo social de uma nova área, que envolve técnica (ou técnicas, se pensarmos a complexidade dos fazeres que compõem a prática) e também integração com os momentos históricos, seus desenvolvimentos tecnológicos e sociais, gerando uma nova forma de relação com o público, que lhe confere penetração social diferenciada das demais atividades e campos nos quais a encenação também se faz presente. Há alguns elementos que se destacam na cronologia dos eventos históricos, como o desenvolvimento em 1877 do Praxinoscópio (projetor de imagens desenhadas em fitas transparentes, sendo multiplicadas e gerando ilusão de movimento) por **Émile Reynaud** (1844-1918), e da Cronofotografia (fixação fotográfica de etapas de movimento) por **Étienne-Jules Marey** (1830-1904), assim como do Cinetoscópio (projeção de filme no interior de uma máquina), em torno de 1890, por **Thomas Alva Edison** (1847-1931), e do Ciematógrafo (espécie de aperfeiçoamento do anterior, movido a manivela e projetando imagens para o público) por **Auguste e Louis Lumière** em 1895. Há, ainda, momentos importantes na história do Cinema no que se refere a inclusão da narração e ficção como parte de seu campo, e aqui abre-se o universo das encenações com a inserção de atores, figurino, maquiagem e cenários. Das imagens em movimento para a visualização em teatros próprios em projeção; do uso de orquestras para som ambiente passando pela inserção do som no produto filmado; do cinema mudo ao falado; dos estilos de fazer cinema; dos registros documentais a narrativas encenadas (mudando também as relações de posição de câmera, enquadramento e montagem); mudam-se também as luzes e arranjos possíveis para que, diante da complexidade de cada momento, a história pudesse ser contada de acordo com os interesses e possibilidades dos envolvidos. (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p.688-692; KORNIS, 2008; NOGUEIRA, 2014, p.3-28; SADOUL, 1963a, 1963b; ROSENFELD, 2013)

[13] Não queremos passar a impressão indevida de que essas áreas - Fotografia, Cinema e TV - tem suas "criações" subordinadas aos experimentos científicos e a eles se reduziriam, ou que poderiam ainda ser compreendidas como desvinculadas de contextos mais amplos que envolvem a economia, política, e os demais níveis de composição das sociedades em cada momento da história. Os recortes em resumo tão breve e com foco em alguns dos muitos aspectos técnicos tem, apenas e tão somente, a função de auxiliar na compreensão inicial do volume de elementos, aparatos e profissionais envolvidos que se cruzam com os estudos de luz e suas particularidades, para que em cada área sejam produzidas as obras desejadas em seus projetos. Debates filosóficos, históricos, estéticos, sociopolíticos, de função educativa, ou técnicos mais aprofundados, entre outros, podem e devem ser empreendidos conforme o interesse do leitor e os objetivos de cada pesquisa. Entendam-se estes trechos como ilustrações de uma pequena parte, sem reduzir todo o campo ao que está aqui contido de forma tão singela.

Enquanto indústria própria, e partindo da narrativa clássica como o que o consolida enquanto espetáculo para o público, o Cinema vai sendo configurado como algo mais comercial na Franca, tem Alemanha, Rússia e Itália como fortes centros de desenvolvimento de produções, formatos, estilos e qualidades próprias ao longo da história, mas é em Hollywood nos EUA que se estabelece mais fortemente, ao ser atrelado ao sistema de produção em estúdios e aos fatores econômicos que dirigem o marketing e criação de produtos atrelados ao filme em si (merchandising). A indústria cinematográfica estadunidense influencia o mundo, e ainda que possamos tecer análises e críticas por diversos campos e vieses, não podemos negar seu impacto nas sociedades e na criação de linguagens. As relações entre publico e produto (filme) também sofrem muitas alterações ao longo da historia, sendo o espaço relacional trazido pelo Cinema, mais amplo (no sentido de atingir maior numero de pessoas ao mesmo tempo) que o do Teatro, este que se mantém dependente de relação direta ator-platéia, o que implica em presença física, deslocamento, etc. No Cinema, por sua vez, o olhar do publico é direcionado pela câmera, que traz as seleções do que ele vai perceber objetivamente projetado na tela, e as narrativas dramatizadas da realidade impulsionam seu desenvolvimento e associação com a vida humana em muitas camadas (BALLERINI, 2020, p.19-167; BORDWELL & THOMPSON, 2013, p.692-735; NOGUEIRA, 2014, p.131-199; TURNER, 1997, p.15-35).

Para a confecção do filme, muitas áreas são necessárias e se entrelaçam, e no sentido de desenvolvimento tecnológico, das câmeras fotográficas e seus estudos agregam-se os experimentos para desenvolver ferramentas próprias para dar conta do contexto cinematográfico. Conceitos já apresentados pela fotografia (de material a relações de distância, foco, temperatura de cor, entre outros) e pelo campo do Teatro (a atuação, a composição da cena com dados de caracterização e relação com o espaço cênico), se fazem presentes também para as relações que surgem no Cinema, se modificando internamente pelas características particulares do meio, e externamente pelas relações que estabelecem com o contexto sociopolítico no qual estão inseridas. No campo técnico, as lentes e câmeras utilizadas, associadas ao uso da luz em cada cena e o enquadramento desejado servem de fundo para o surgimento das figuras dos atores em suas personagens caracterizada pelo figurino, cabelo e maquiagem. Nos entrelaçamentos possíveis entre todos estes campos supracitados, nascem

possibilidades múltiplas de percepção visual do objeto filmado, consequentemente ampliando as possibilidades de interpretação dessa realidade observada e da comunicação estabelecida entre obra e público. (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p.205-472; NOGUEIRA, 2014, p.28-130).

A TV, por sua vez, surge como parte da indústria e como equipamento para projeção de imagens em movimento em um período posterior, já no século XX (FIGURA 29) entre as duas grandes guerras mundiais, e embora tanto ela quanto o Cinema nos permitam estabelecer conexões com a sociedade a partir de reflexões econômicas, políticas, sendo apropriadas na vida social como um todo, para este momento do estudo focaremos nos avanços da tecnologia destinada a cada um destes segmentos nos quais encontramos projetos cênicos sendo desenvolvidos. Experimentos para viabilizar a transmissão de imagens em grandes distâncias já datavam de meados do século XIX, com projetos como o de envio telegráfico de imagem por **Alexander Bain** (1818 -1903) em 1842; a comprovação da conversão de energia luminosa em energia elétrica pelo selênio, por **Willoughby Smith** (1828-1891) em 1873; e com a aplicação desses princípios para produzir um aparelho elétrico para recepção e transmissão de imagens, seus posteriores melhoramentos e explorações, levam a em 1920 **John L. Baird** (1888-1946) desenvolver um dos primeiros

FIGURA 29 - APARELHOS DE TV - EVOLUÇÃO

Fonte: https://rumorfix.com/wp-content/uploads/2016/02/main-image-1.jpg

modelos de aparelho de televisão, ajustando nitidez de imagem e produção de som. **Philo Farnsworth** (1906-1971) e **Vladimir Zworykin** (1888-1982) são alguns dos nomes que surgem na história como possíveis pioneiros (ou detentores de patentes) do aparelho no formato mais próximo ao que conhecemos como o de uso doméstico, já no final da década de 1920. Estes primeiros aparelhos de TV para uso doméstico surgem nos EUA e são comercializados nos anos 1930, o mercado enfrenta dificuldades decorrentes do período da II Guerra Mundial, e é após esta que as mudanças na economia impulsionam a produção televisiva local. O foco neste momento, era ainda em maior volume o de transmissão de notícias, como uma espécie de versão projetada dos jornais impressos. As noticias diárias, contudo, pouco a pouco perdem a força inicial e as produções dramatizadas (filmes, séries) encontram espaço para proliferarem. As cores são inseridas na tecnologia empregada na televisão a partir dos anos 1954, pela NBC nos EUA, e a primeira transmissão intercontinental (enviando sinais de TV dos Estados Unidos para a Europa) é realizada em 1962, com o emprego do satélite Telstar. Nas tecnologias de transmissão, a televisão passa pelo sinal analógico, a cabo e digital, e em cada um alteram-se as possibilidades de visualização da qualidade das imagens geradas, o que também implica em modificações nas formas de se produzir os produtos televisivos que são comercializados, que servem de sustentação para que ela seja hoje um dos meios de comunicação mais consumidos. (ABRAMSON, 1955, 1987, 2003; CURRIE, 2000; HOWETT, 2006, p.7-33; NARDO, 2010; GOLDSTEIN, 1991, LA FOLLETTE, 2013).

No sentido social, o aparelho de televisão pode ser entendido como, de certa forma, uma "democratização"do acesso[14] ao fazer do ator nestes projetos cênicos, pois se diferencia do Cinema ao poder estar dentro das casas das pessoas e com elas se relacionar diretamente. A tela ainda é a via de mediação do que se produz nos estúdios e chega ao telespectador do outro lado[15], e o que chega até ele não é produzido sem alguma forma de viés seletivo para sua produção,

---

[14] Aqui, acesso ao menos às que podem adquirir um aparelho, visto que ainda eram caros para o contexto social e econômico, e o rádio ainda se configurava como meio de comunicação de massas mais acessível e influente. Em outro contexto social e momento da história, pensando no Brasil contemporâneo, a TV, segundo dados de 2019 do IBGE está presente em 96% das casas brasileiras, o que nos abre uma outra porta de reflexão acerca das relações que cada um dos meios de veiculação do trabalho cênico estabelece com o público, e nos permite vislumbrar o alcance que a TV em particular tem no nosso país. (Fonte: "Tecnologia da Informação e Comunicação – TIC" IBGE, 2019 https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101794_informativo.pdf)

[15] Um amplo compilado de informações com um belo acervo fotográfico pode ser visto em: GOLDSTEIN, N. **The history of television.** New York: Portland House, 1991.

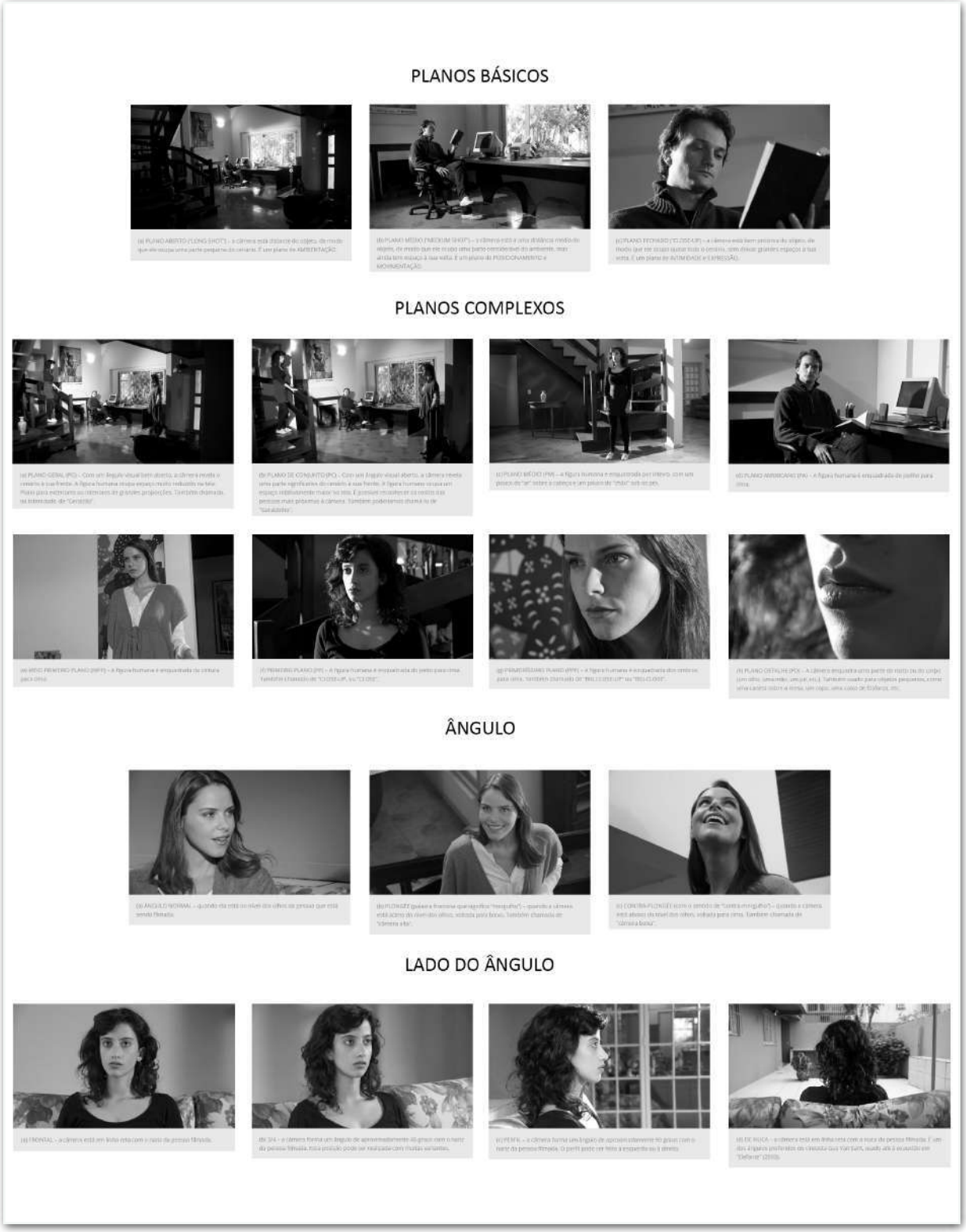


FIGURA 30 - PLANOS E ÂNGULOS - CINEMA

Fonte: https://i.pinimg.com/originals/aa/6a/1c/aa6a1cf520ea645bb84e2a2027fba3bf.png

FIGURA 31 -DISTÂNCIA LENTES X OBJETO

Fonte: Mark Bone - https://www.youtube.com/watch?v=OQRirUkofwo
Imagens: https://tinyurl.com/y7qyuvzf (Montagem feita por mim)

sejam demandas políticas, econômicas, de cunho informativo ou entretenimento, pois sabemos que quanto mais complexa é a vivência em sociedade, maiores são os elementos envolvidos para tornar as experiências multi-niveladas e mais ou menos densas. O desenvolvimento tecnológico e industrial, neste sentido, caminha diretamente relacionado aos avanços de materiais e ferramentas de aplicação também da televisão, ampliando as possibilidades de criação dos setores envolvidos no seu fazer enquanto área de produção. Daqui nasceria ainda outro campo de relação entre tecnologias diversas e artes cênicas (trazendo consigo os técnicos específicos de cada segmento que a compõe: figurino, maquiagem, cabelo, direção de arte, etc,).

Pensando nos aspectos de desenvolvimento tecnológico de ambas as áreas (Cinema e TV) (que se assemelham e dialogam com as formas de produzir as imagens de personagens e a composição das cenas, para constituir o fundo de dados das narrativas e demais projetos cênicos), os elementos decorrentes da percepção de luz que se fazem de interesse para compor também a fundamentação do profissional que cria as caracterizações decorrem da relação entre a câmera e o que é retratado. Aqui, tanto no aspecto técnico - de tipos de câmera e lentes, tamanho de telas, ângulos e planos; quanto no aspecto de relações - de proporção e composição de cores e formas entre o que é disposto diante dela e o projeto audiovisual que se deseja criar, e as interações com a percepção visual do indivíduo que se torna telespectador do produto final. Para criar a cena, leva-se em consideração o enquadramento (plano, altura e lado do ângulo), a iluminação, a cenografia, a caracterização e a atuação (para citar apenas os mais evidentes que atravessam o trabalho do caracterizador), e todos eles em interação criam um todo que se relaciona com o aparato perceptivo do indivíduo (em seus níveis objetivos e subjetivos), ampliando suas possibilidades interpretativas do que é apresentado no projeto dramatizado e filmado.

Assim, nas escolhas técnicas de tipos de plano e ângulos de filmagem, a direção estabelece seleções do que e como enquadrar os corpos e objetos e criar a cena, aproximando ou distanciando nossos olhos do que é projetado na tela (FIGURAS 30 e 31). A este contexto podemos adicionar ainda o tamanho da tela que é disposta diante do olho do observador, e a relação de proporção dela com a filmagem transmitida (FIGURA 32), e com o ambiente no qual ela se encontra, todos dados que interferem na percepção da produção, assim como na pos-

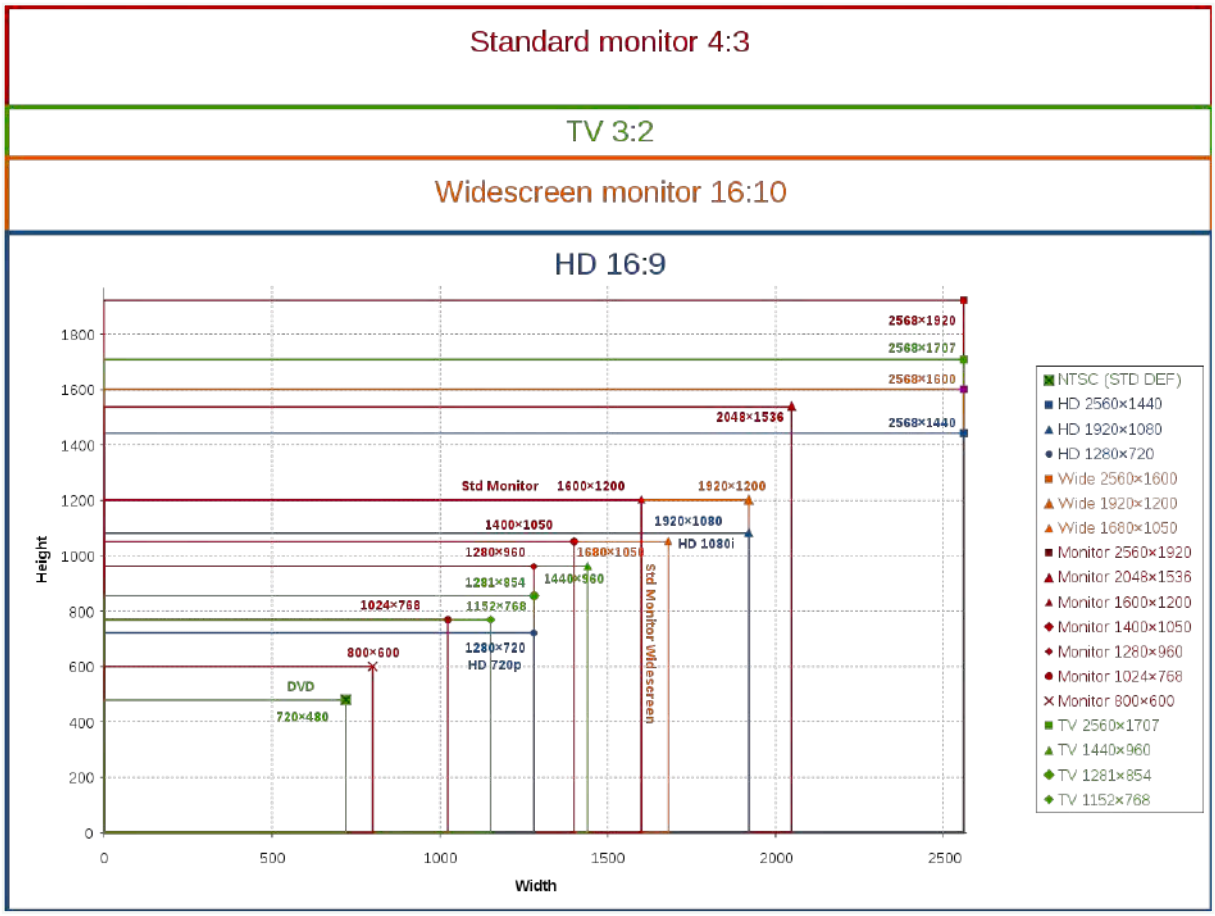


FIGURA 32 - PROPORÇÃO DE TELA (ASPECT RATIO)

Fonte:https://blog.emania.com.br/wp-content/uploads/2015/09/ASPECT_RATIO_02.png

sibilidade técnica de qualidade desta obra que tanto Cinema quanto TV podem projetar e transmitir para o indivíduo que os assiste. Do ponto de vista da criação das cenas que geram o produto cênico final (que concebemos como um filme, uma série, ou qualquer outro que seja), estas relações perpassam a técnica e a arte, se interpenetram, se articulam e servem de suporte umas às outras, e luz, sombra e cor são agregados a outros elementos objetivos e subjetivos para composição do campo de dramaturgia no audiovisual. Aqui, encontram-se também áreas de atuação prática e de estudo para pensar o enquadramento da cena (a partir dos elementos técnicos que o compõem) aliado à direção de arte (como um todo de saber e criação dialogando com as artes visuais como um todo) para gerar, reforçar e/ou repensar relações de profundidade, proporção, harmonia e composição (FIGURA 33), e também a composição de cores da paleta de cada produção (FIGURA 34) (em suas relações com luzes e sombras, e matizes, saturação e luminosidade das cores) na criação do todo, já em associação com elementos do

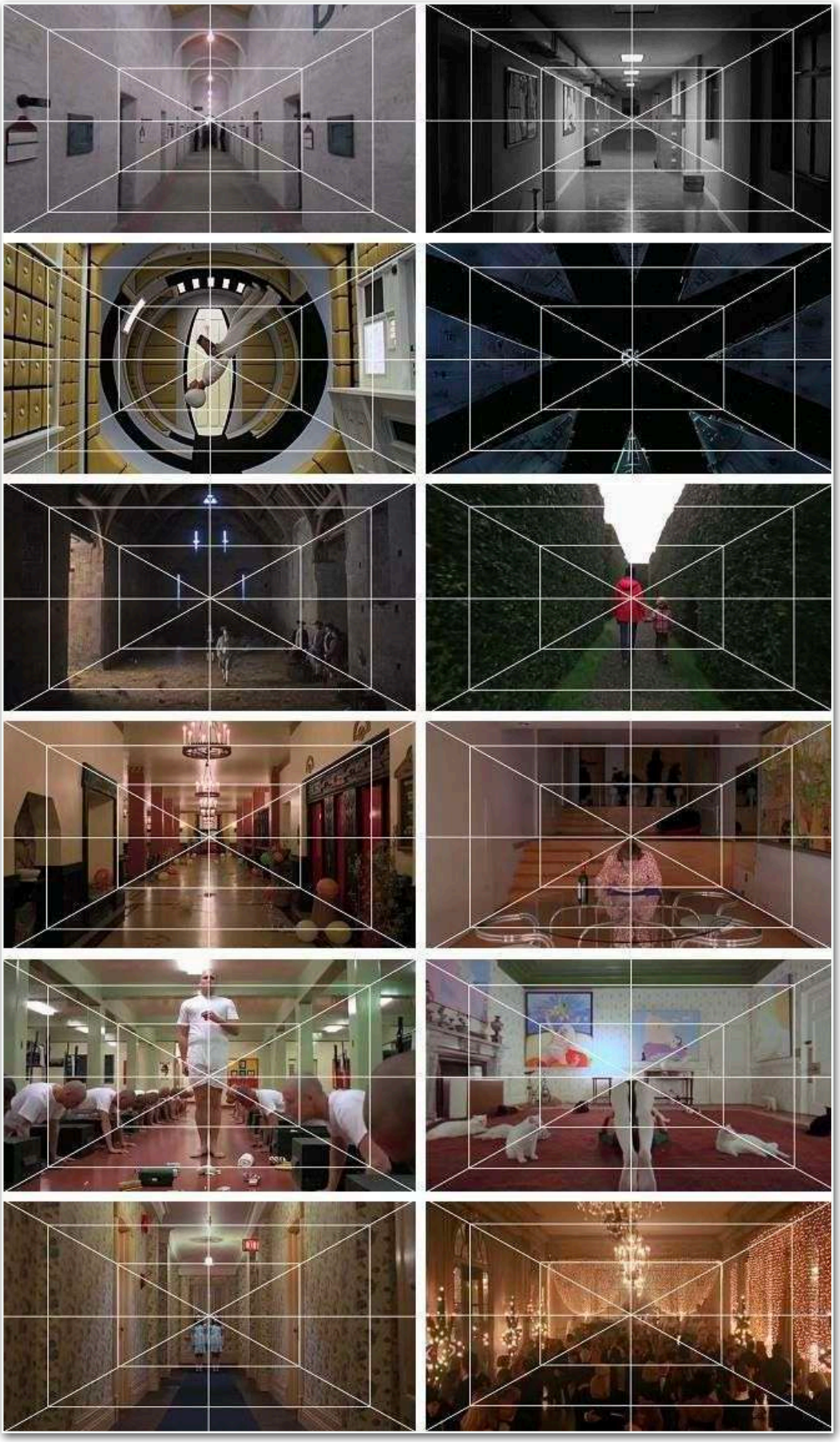


FIGURA 33 - PLANOS E PROPORÇÃO NA DIREÇÃO DE ARTE E DE FOTOGRAFIA

Fonte: https://i.pinimg.com/originals/51/5e/d9/515ed9ea8ef81baacf6305a01ab0132f.jpg

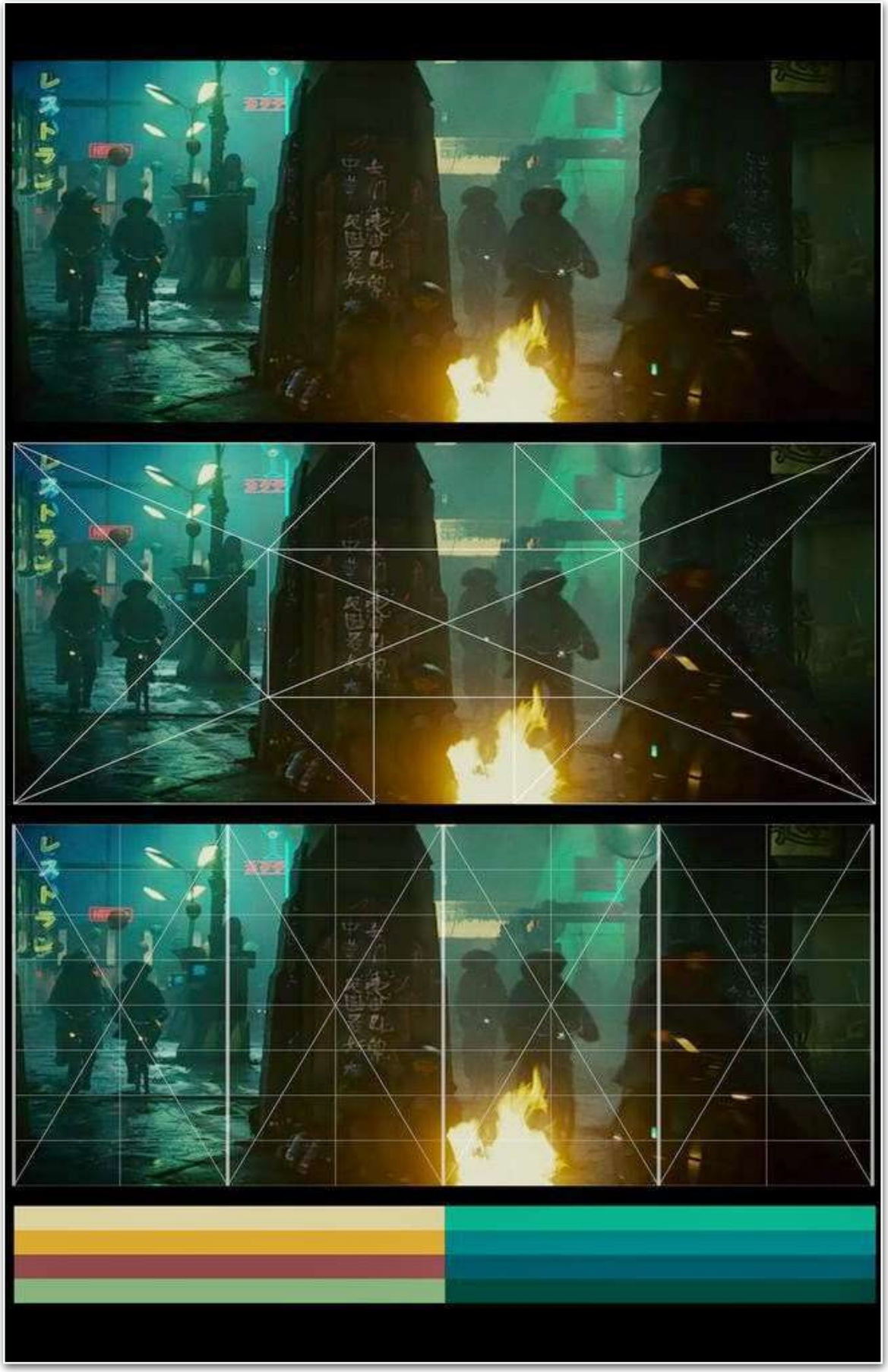


FIGURA 34 - COMPOSIÇÃO DE CORES - ANÁLISE DO FILME BLADE RUNNER (1982)

Fonte: https://4.bp.blogspot.com/-640oKkRRIxM/VBwfJPKAMQI/AAAAAAAAq7Y/LSmx1f-qcFI/s1600/21f7d4d4de555153e6ef9462971af7d9.jpg

campo da comunicação, e desta via imagens (composta de cores e formas variadas e embutidas de significações para cada grupamento social, ampliando as possibilidades de interpretação). Quando pensamos nas possibilidades de comunicação, há estudos contemporâneos tratando de relações psicológicas com o filme, analises semânticas, análises de tradução e adaptação, relações entre literatura e Cinema e/ou TV, etc. Neste estudo em particular, ao elencar estes elementos que compõem parte da área técnica envolvida nestes setores, nossa seleção busca associar inicialmente os que interagem mais diretamente com a prática do maquiador-caracterizador, a partir dos dados e aparatos de manipulação da luz e demais elementos que se inter-relacionam com a percepção visual.

O que este resumo acerca da luz no campo das artes da cena e seus segmentos nos auxilia a compreender é que todos os elementos técnicos pontuados nesta parte do estudo geram alterações na percepção dos objetos, estejam eles diretamente diante de nossos olhos, como ocorre no Teatro, ou mediados pelas telas, como no Cinema e TV. Conhecer estas relações e distorções possíveis pode nos auxiliar no entendimento da cena e da produção da caracterização para a mesma, pois podemos ter uma noção prévia do que vai aparecer na câmera ou diretamente diante dos olhos, a qual distância, ângulo, com que efeitos de luz, e assim fazermos escolhas estéticas, técnicas e criativas para cada projeto. Neste sentido, ao reconhecermos que as questões técnicas não estão isoladas do desenvolvimento social como um todo, é importante também que estejamos atentos aos processos diversos de desenvolvimento dos grupamentos humanos, e que atravessam e constituem as linguagens e significações compartilhadas em uma cultura. As pesquisas, experimentos, invenções diversas (FIGURA 35), caminham cada vez mais em paralelo às necessidades da vida humana, e nisso surgem novas possibilidade e também necessidades de aprofundamento de estudos.

Por fim, não podemos encerrar este segmento de texto sem pontuar que atualmente vivenciamos ainda um momento e realidade em que a velocidade da internet se associa à velocidade de transmissão de informações diversas, e com ela temos ainda diferentes formas de relação entre os indivíduos e destes com projetos cênicos. Aqui, nos encontramos com as muitas redes sociais; as novas plataformas de transmissão das criações (como YouTube); o uso de luzes de estúdio e outros elementos como câmeras (de webcams e celulares às profissionais),

FIGURA 35 - EVOLUÇÃO DE PRODUTOS E TECNOLOGIAS

Fonte https://www.eedesignit.com/wp-content/uploads/2018/01/technology-milestones-timeline-scaled.jpg

até então restritos ao setor profissional, sendo utilizados para fotos e vídeos domésticos ou de produções comerciais de criadores caseiros (criadores de conteúdo, fora dos enquadramentos formais dos estúdios e empresas da área); os filtros de foto e vídeo criados para as redes sociais; são alguns dos muitos pontos que podemos observar que se configuram no campo, constituem novas relações, e abrem espaço para estudos e caminhos de reflexão e construção da caracterização para estes novos espaços que se desdobram em nosso contexto, assim como para as teorizações, problematizações e estudos sobre suas implicações nos processos comunicativos.

COR

1 pincel pra cada 1

- *A gente vai fazer um treinamento pra que os atores possam ser independentes pois não tem verba pra manter um profissional fixo para todas as diárias. Então podes pensar em algo a partir dessa realidade: 1 encontro, umas 30 a 45 pessoas, eu sei que não é o ideal mas é o que dá pra fazer, então se der pra passar o principal e eles praticarem já é válido.*

- *Ok, vou montar uma estrutura de workshop mais prático pra aproveitar melhor o tempo curto. Só avisar pra todos levarem seus materiais pessoais e um espelho, caso o local não tenha.*

Monta esquema de treinamento, fecha data na agenda, separa material, limpa e embala kits, consegue assistente pra ajudar com o volume de pessoas.

Tudo pronto, chega o dia.

Sala sem espelhos. Mesas insuficientes pra todos e materiais. Poucos levam espelhos e, ainda assim, tamanho de bolso!

Vou explicando o passo a passo e observando as caras de espanto já com o básico de informações sobre a limpeza da pele. Alguns se recusam a praticar, dizem que nos trabalhos alguém faz pra eles, não tem jeito pra isso, ou qualquer outra desculpa. Outros tentam e focam no treino.

Eis que chegamos nas ferramentas e, ao explicar sobre itens de uso pessoal, riscos de contaminação e formas de higienização apropriadas, o burburinho aumenta e os cochichos pausam o encontro.

Uma pessoa, vermelha de vergonha, me olha e, com a voz meio trêmula, lança a bomba:

- *É… assim… eu tô num trabalho X e não tem maquiador, a gente se arruma um ao outro, são umas 14 pessoas. Errrr….é um pincel pra cada um? Assim, mesmo? Sempre? Eu tava levando o meu e fazendo em todo mundo… não pode mesmo?*

Respiro fundo, tento não expressar nada para não gerar incômodos e conseguir passar informações corretas e tirar dúvidas.

A cabeça, contudo, só conseguia pensar que, se de início o problema era não contratarem um profissional, na real o buraco era ainda mais fundo. E parecia sem fim.

3 COR

"Duvide de tudo. Encontre sua própria luz."
(Sidarta Gautama)

Para pensarmos a cor-pigmento e sua aplicação nas artes e na vida como um todo, voltemos um pouco na relação entre luz e percepção de luz ao longo da evolução humana. Distinguir cores foi um fator fundamental no processo evolutivo e adaptativo para preservação das espécies, pois, a partir desta possibilidade, seria viável selecionar animais e frutos para diferentes finalidades, diferenciar fontes luminosas umas das outras (como raios ou chamas) e assim partir para a experimentação, aprendendo com a utilidade de cada coisa. Neste caminhar evolutivo, a manipulação do ambiente permitiu ao ser humano reproduzir as cores percebidas, extraindo elementos e trabalhando-os de forma a produzir cores e ornamentos para o corpo, objetos e ambientes, com finalidades distintas como socialização, distanciamento, expressão de crença e fé, entre outras nuances (FERNANDES, 2008, p.25). Nestes primórdios surgem também o que hoje entendemos como códigos cromáticos, que são associações de cores a significados, que variam conforme variam os povos e as épocas. Dependendo do interesse inicial do pesquisador, as tentativas de codificação de cores tendiam ora mais para a física, ora para a química, até começarem a surgir indagações do campo psicológico e por aí cada área foi sendo explorada, expandida e entremeadas umas às outras, demonstrando a complexidade da área de estudos. A influência das cores na vida humana, já inegável a partir do entendimento do sistema visual, adquire nuances elaboradas no campo da psicologia, das emoções, das relações mais subjetivas do funcionamento neuropsíquico, e, com isso, em cada cultura as significações e simbologias criadas em torno das cores se diferenciava, tornando as sistematizações e tentativas de categorização ainda mais complexas. As relações do ser humano com a luz enquanto fenômeno se densificam mais e mais ao adentrarmos o universo da cor, tanto enquanto cor-luz como enquanto cor-pigmento, reforçando a relevância de estudos amplos e envolvendo diversas áreas da ciência quando pensamos em luz e cor

voltados para relações e aplicações nas artes.

A experimentação e manipulação de materiais para estudo e desenvolvimento de pigmentos artificiais de finalidades diversas leva ao desenvolvimento de técnicas e produção de conhecimentos que perpassam áreas como arte e pintura, e encontram-se ainda nos campos de saberes contemporâneos. Os usos e estudos de traços e desenhos para domínio de formas, a replicação de cores percebidas via confecção de pigmentos, as sombras trazendo compreensão de volume e claro/escuro, representam um legado fundamental que ainda hoje se faz presente na vida humana em sociedade (EDWARDS, 2004; FRASER & BANKS 2007). Da arquitetura às confecções, passando pelo design, pintura, artes visuais em geral, destes estudos primeiros surgem os fundamentos teóricos de diferentes setores do fazer e saber humano, e no campo específico dos estudos de arte e direção de arte para trabalhos cênicos, a maquiagem enquanto prática tem nestes conhecimentos também sua fundamentação estruturante. As cores se fazem presente na caracterização de personagens em diferentes camadas, para além da maquiagem em si, e que com ela interagem diretamente, seja no figurino - onde cor, padronagens, texturas e formas se entrelaçam para abrir um novo espaço de relação; na paleta de cores da direção de arte de um projeto - indicando as escolhas sensíveis que o guiarão em sua execução; nas iluminações dos espaços cênicos, externos ou internos, com iluminações naturais, artificiais e/ou ambas se somando em mais uma camada a ser trabalhada pela percepção humana, enfim, uma grande gama de informações a serem processadas pelo observador do trabalho final, que se torna muito mais do que um ator produzido para uma cena. O volume de conhecimento perpassando a construção de uma imagem para ser usada em uma performance, atuação, apresentação, ou qualquer outra realização cênica, demandam de um profissional maquiador-caracterizador bem mais do que o conhecimento de pigmentos de produtos de maquiagem para embelezamento. Neste vasto campo de atuação, se faz fundamental conhecer como essas demais áreas que afetam nossa percepção do todo estão se relacionando, gerando novas cores, alterando nossa noção de espaço, formas, criando contrastes, intensificando simbolismos, criando ou reforçando estereótipos. Gradativamente, adentraremos estas camadas que sustentam a prática da maquiagem.

3.1 COR ENQUANTO FENÔMENO - ciência e sistemas de representação

Antes de explorarmos alguns dos variados sistemas de representação de cor desenvolvidos ao longo da história, convém recapitularmos brevemente alguns conceitos sobre as cores. As propriedades físicas da cor são descritas em três termos: **matiz** (comprimento de onda), **valor** (grau de luminosidade) e **croma** (grau de pureza) (ver cap. 2 Luz, item 2.2) (FIGURA 1). As **cores-pigmento primárias** são denominadas vermelho (V), amarelo (Am) e azul (Az). Da relação entre elas, duas a duas, temos a criação de **cores-pigmento secundárias**, denominadas Laranja (V + Am), Violeta (V + Az) e Verde (Az + Am). A partir daqui as relações começam a se mostrar mais elaboradas, tendo-se em vista as diferentes nomenclaturas encontradas nos materiais de fundamentos de arte. Como toda esta estruturação é baseada na teoria tricromática, encontramos gráficos e explicações que nos orientam para um sistema triádico de representação, gerando um triângulo equilátero entre as cores primárias, e o mesmo ocorrendo com as secundárias (OCVIRK, 2014, p.183-185; HORNUNG, 2005, p.14-17).

Quando visualizamos esta composição (FIGURA 2) percebemos que entre

FIGURA 1 - PROPRIEDADES FÍSICAS DA COR

Fonte: OCVIRK, O. G. et al. **Fundamentos de arte - teoria e prática**. Porto Alegre: AMGH, 2014, p. 185.

uma primária e outra encontram-se as secundárias, porém se continuamos mesclando as cores, teremos novos matizes. Ao mesclar uma primária com uma secundária teremos, caso a mistura mantenha a relação de equidistância entre as cores, as chamadas **cores intermediárias**, e se a mistura não for equidistantes, teremos **cores terciárias.** A possível confusão de entendimento, quando iniciamos os estudos de cor, se deve a muitos trabalhos se referirem a cores terciárias de forma geral, englobando todas as variantes possível entre uma primária e uma secundária, sem dar especial destaque à equidistância entre as cores que as originem. Para este trabalho manteremos o entendimento exposto acima, que considera a distância para diferenciar intermediárias de terciárias. Com estas definições iniciais poderemos partir para uma nova etapa de entendimento sobre a cor na história da humanidade, especialmente nas relações entre ciência e arte pensando as múltiplas possibilidade de representação e formas de organização e esquemas de cores ao longo dos séculos (STROMER, 1999; KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, 2008).

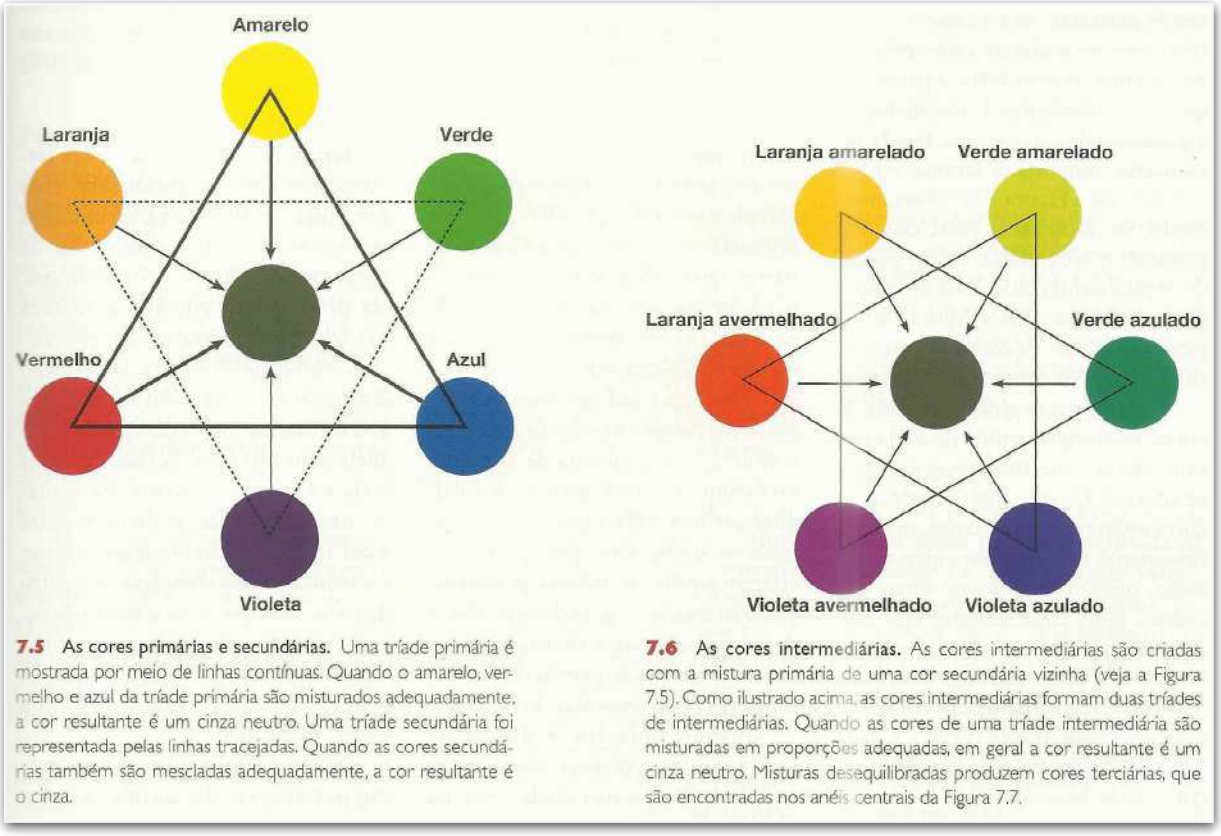


FIGURA 2 - SISTEMA TRIÁDICO DE CORES

Fonte: OCVIRK, O. G. et al. **Fundamentos de arte - teoria e prática**. Porto Alegre: AMGH, 2014, p. 183.

No campo de estudos de arte, **Leonardo da Vinci (**1452-1519) é um nome reconhecido na história ocidental como de fundamental importância em face de sua genialidade e abrangência de estudos, diante do desenvolvimento da humanidade no período que denominamos posteriormente de Renascimento. Pintor, arquiteto, cientista, engenheiro, escultor, entre tantas atividades empreendidas, com Da Vinci tem início composições teóricas que atravessariam o tempo e sustentariam concepções estéticas ainda presentes nas artes nos dias de hoje. À frente das discussões de seu tempo, ele empreende experimentações diversas em campos de conhecimento que perpassam a fisiologia, a física, as artes, para citar apenas os mais evidentes, e ao colocar o ser humano como medida das coisas em seus estudos, deixando de lado espaço para misticismos e crendices, antecipa, ou evidencia o principiar de uma visão antropocêntrica que estimularia uma revolução científica de amplo espectro. (PEDROSA, 2014, p.44-57) Em seus estudos específicos no campo da arte e cor, Da Vinci trabalha elementos sobre perspectiva aérea, cores primárias, a definição de quais seriam as cores físicas (vermelho, verde e azul) e cores químicas (vermelho, amarelo e azul), o papel do branco e preto na expressão do grau de luminosidade e relação claro-escuro | figura-fundo, além de estudar a visão da cor e sua compreensão.

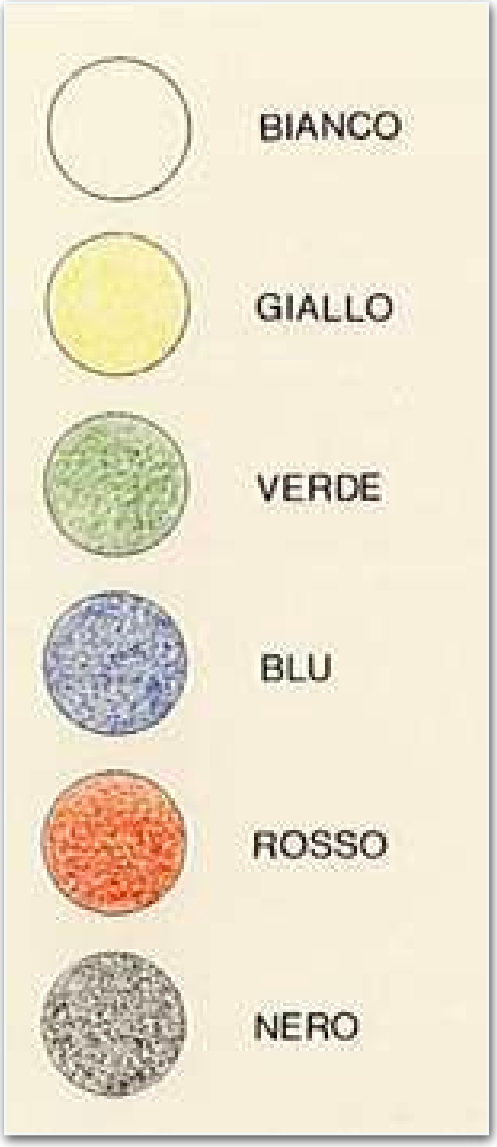


FIGURA 3 - CORES DE LEONARDO DA VINCI

Fonte: https://www.colorsystem.com/wp-content/uploads/02GRO/gro04.jpg

A base para muitos dos estudos que séculos adiante gerariam escalas cromáticas (como Chevreul, Ostwald e Munsell, entre outras) baseiam-se nesta fundamentação de Da Vinci. A pintura, em particular, tem como parte do seu processo de desenvolvimento a contribuição de seus estudos

de perspectiva linear e aérea (no campo mais científico das experimentações), e recebe como adicional de sensibilidade artística o estudo do esfumado como uma grande e valorosa contribuição. (KUEHNI & SCHWARZ, 2008, p.38) Aqui reside um legado do renascimento para as artes e a ciência em geral, pois do esfumado se estudam as sombras e se aprofundam as compreensões de claro-escuro e de contrastes cromáticos (de valores e tons). Para Da Vinci o que ele chama de *beleza* da cor se dá quando ela expressa uma realidade material, que envolve: luz, meia-luz, sombra ou trevas. Esse contraste entre luzes e sombras, claros e escuros, é a essência de seu entendimento de códigos cromáticos: ao se alterar o contraste altera-se o nível de beleza, o que faz com que a beleza da cor seja sempre relativa. O contraste simultâneo também é um estudo com contribuição de seus experimentos, onde observa-se que quando cores são justapostas uma cor ao lado de outra mais escura tende a parecer mais clara do que é, e a escura tente a parecer mais escura por se aproximar da mais clara. Esta justaposição faria ainda aparecer cor em áreas não pintadas (uma dispersão cromática, tipo especial de reverberação luminosa). Suas anotações indicam uma variação na consideração das cores e quais seriam as cores simples (as primárias), sendo seis cores incialmente consideradas (branco, amarelo, verde, azul, vermelho e preto, nesta ordem), e mais adiante surgem outras anotações já pensando-as enquanto misturas de pigmentos, e é neste ponto que ele retoma a visão de Aristóteles de quatro cores básicas e apresenta uma ambivalência em sua relação com o branco e o preto, ora não considerando-os cor, ora considerando-os por necessidade da técnica empregada e estudada (como o claro-escuro). Quando Da Vinci postula que "*branco não é cor, é a potência receptiva de toda co*r" PEDROSA, 2014, p.33), contudo, está sem saber adiantando a base de teorias cromáticas modernas que comprovam que a soma de cores complementares produz branco.

Dando um salto temporal considerável, e antes mesmo de Goethe apontar sobre a correspondência de cores-pigmento primárias, como veremos nas próximas páginas, vale ressaltar outro personagem importante nos estudos sobre cor. **Jacob Christopher Le Blon** (1667–1741) já experimentava dificuldades nos campos da pintura, da tapeçaria e de reproduções de imagens em litogravuras, esta última cujo interesse e necessidade crescentes acerca da impressão e reprodução de imagens no século XVIII se davam pela possibilidade de rever e colecio-

nar imagens populares diversas. De suas buscas e experimentações com camadas superpostas (FIGURA 4) e misturas de nuances para gerar novas cores mais apropriadas para suas necessidades, surgem processos que o tornaram reconhecido como pioneiro no campo de impressões em 3 (vermelho, amarelo e azul) e 4 cores (V, Az, Am + preto), e com ele encontramos uma aproximação entre os estudos científicos aplicados a necessidades da indústria da época (LOWENGARD, 2008).

Nome reconhecido e amplamente utilizado ainda na contemporaneidade como fundamento de muitos trabalhos artísticos e no campo de estudos de cores, **Johann Wolfgang von Goethe** (1749-1832) traz como contribuição, entre outros aspectos, a utilização estética dos princípios cromáticos. Deixando de lado os históricos atritos com a teoria de Newton, os experimentos empreendidos por Goethe no campo das artes visuais em geral e do estudo de cores em particular, o afastam da física e o aproximam da psicologia (FERNANDES, 2008, p.28). Ele produz avanços no que tange à sensação de cor se transformando em percepção de cor, mas acaba por voltar no tempo ao tentar resgatar dados sobre cores físicas e químicas. Permanecendo nos conceitos não rechaçados (total ou parcialmente) pela evolução da ciência, podemos pontuar que é interessante sua compreensão do surgimento da visão. Para Goethe luz, sombra e cor são as bases para a construção do mundo visível: juntos, claridade, obscuridade e cor constituiriam os meios de diferenciação de objetos e suas partes. De seus estudos, muitas contribuições merecem ser pontuadas, pois ou corroboram estudos anteriores como os de Leonardo da Vinci, ou ampliam o campo específico de cor na arte e sua aplicação na vida mais ampla.

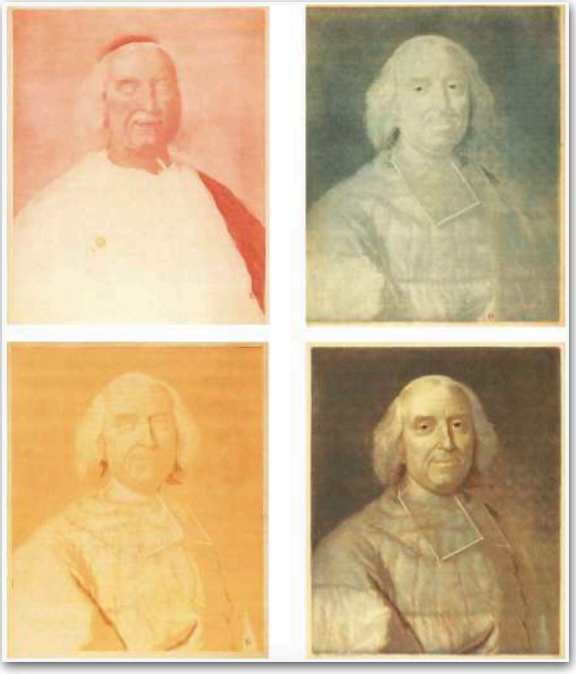


FIGURA 4 - REPRODUÇÃO COLORIDA DE IMAGENS POR LE BLON

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008, p. 179.

Como procedimento metodológico de sua fenomenologia, além das observações, Goethe estudava os critérios de ordenação dos dados e informações que coletava. O círculo de cores é a apresentação das observações numa série determinada. A estrutura é definida por um posicionamento das cores

num círculo, adotando como princípio a oposição da colocação das cores no círculo indicando a complementaridade, e a colateralidade da colocação das cores, indicando o princípio da intensificação até o violeta e o princípio da conjunção da polaridade no verde.(BACH JUNIOR, 2015, p.813)

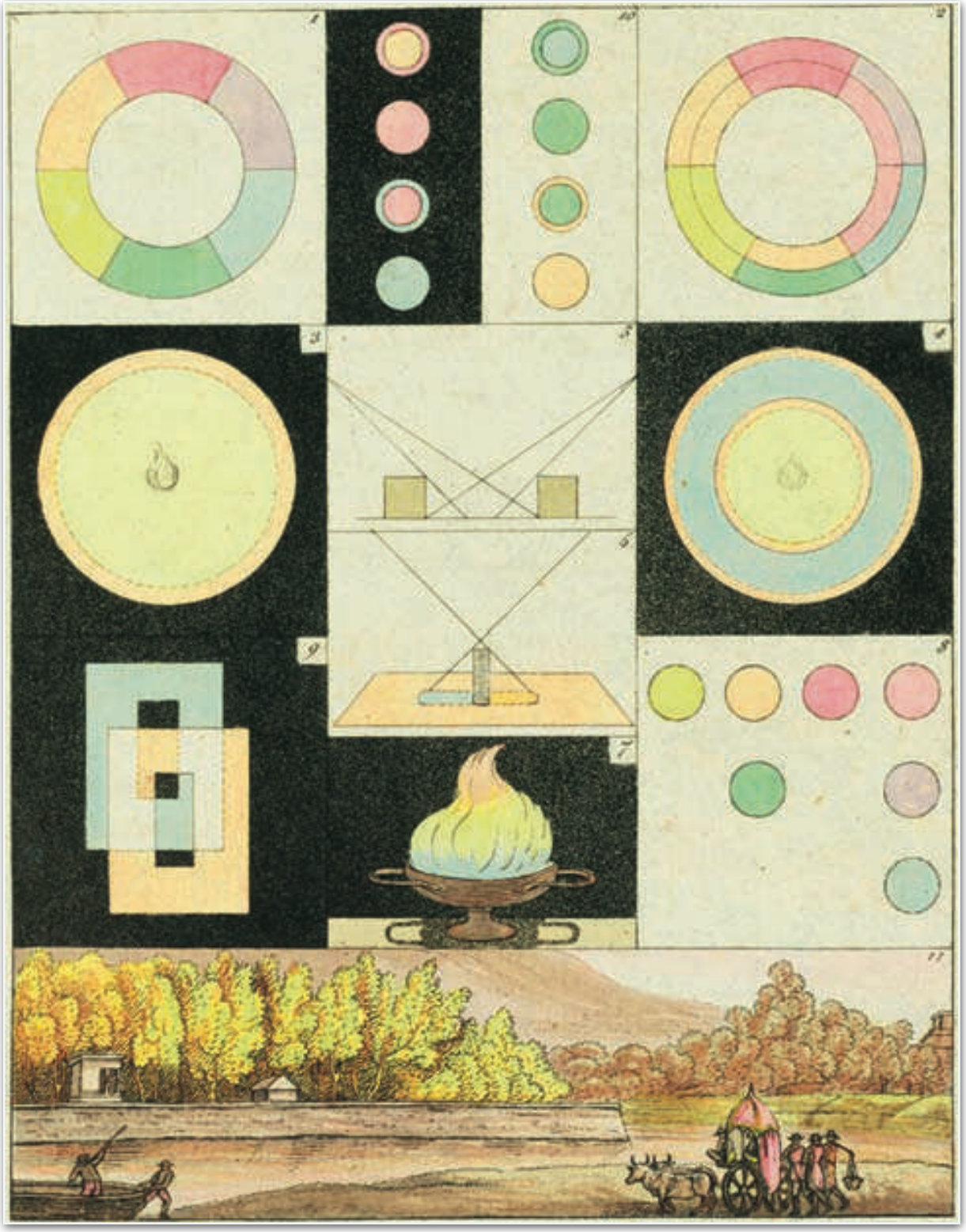


FIGURA 5 - LÂMINAS DE ESTUDO DE COR DE GOETHE

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008, p. 62.

Experimentos variados resultam em estudos sobre percepção, totalização cromática, constrastes incolores e simultâneos, efeitos de sombras coloridas e cores de contraste, alguns que merecem uma observação, ainda que breve (FIGURA 5). Acerca da percepção, a sombra adquire um valor interessante como algo a ser observado e estudado com mais afinco. Sendo os componentes da luz branca os elementos que criam a sensação de cor sob determinadas condições, estas condições são expressões de quantidade de sombras. Enquanto para a física a sombra se resumiria a diminuição ou ausência de luz, aqui ela adquire outro valor, sendo fundamental para a avaliação de fenômenos cromáticos. A sensação colorida surgiria por não serem cores os raios luminosos. A cor é produzida pelos raios e é sensação que ocorre quando há oposição luz e obscuridade, ou seja, quando há constraste de luminosidades.

Estudando as cores, Goethe observa a diferença na percepção de objetos de cores branca e preta, valida as ideias de Da Vinci acerca da totalização cromática (que demonstra que a retina retém imagens), e segue contribuindo com o estudo de constrastes simultâneos e incolores, pontuando que estes seriam decorrentes da tendência do órgão visual à totalização cromática, sua grande observação e que serviu de fundamento para estudos posteriores ainda presentes nas artes visuais da contemporaneidade. As sombras coloridas, uma coloração complementar à cor de fundo onde ela surge, seria para Goethe um fenômeno fisiológico, e enquanto tentasse se distanciar dos estudos de Newton, não daria conta de uma explicação mais completa se desconsiderasse a parte física do fenômeno (STROMER, 1999, p.60-64; KUEHNI & SCHWARZ, 2008, p.62; PEDROSA, 2014, p.62-75). Cabem a outros estudiosos da época experimentos que complementariam o iniciado por Goethe, e assim compreendeu-se que para o surgimento de uma sombra colorida seriam necessários uma luz e uma contraluz, porém esta contraluz teria obrigatoriamente que ter coloração complementar à luz que projeta a sombra sobre o fundo claro onde se dá o experimento. Por fim, mas não menos importante, Goethe também postula sobre cor de contraste, e sua contribuição permanece aceita enquanto *"cor subjetiva, percebida pelo observador posto em presença de uma situação tal que uma cor indutora provoque sobre uma superfície vizinha a percepção uma cor que não se apresenta fisicamente e que é a complementar fisiológica da indutora*" (PEDROSA, 2014, p.71). Em se tratando de cor-pigmento, suas experimentações

apontavam que a melhor correspondência à condição de cores primárias seriam o amarelo, o magenta e o ciano (utilizando aqui a nomeação contemporânea para estas cores). Adentrando um universo mais psicológico, ele busca ainda atribuir às cores um efeito sensível, moral, que indicaria que cada cor produziria um efeito específico sobre os homens (POSSEBON, 2009. p27). Deste pensamento ele deduz que estas cores podem ser usadas para fins específicos, sejam eles sensíveis, morais, estéticos, e, até mesmo, místicos.

Karl Ewald Konstantin Hering (1834–1918), no campo da Psicologia, parte dos estudos de Goethe para demonstrar que os fenômenos decorrem da capacidade reversiva do mecanismo visual, pela ação de duplas de estímulos, em um sistema de oposição de cores: preto-branco, azul-amarelo, vermelho-verde. Em seus estudos ele diferencia cores percebidas pelo campo psicológico (retoma a nomeação iniciada por Da Vinci de quatro cores) e cores estímulo (segmentando em cor-luz e cor-pigmento) (KUEHNI; SCHWARZ, 2008, *passim*). Psicólogos experimentais, físicos, fisiologistas, químicos, pintores e artistas diversos se debruçaram ao longo da história nos estudos, pesquisas e experimentações sobre a cor, suas características, sua relação com o ser humano e com a sociedade, e nesta sequência de estudos a sistematização de referências e padronização de nomenclaturas mostrou-se necessária para a construção de entendimentos específicos para cada pesquisa e pesquisador.

Assim, encontramos na história trabalhos diversos como: **Michel-Eugene Chevreul** (1786-1889) que a partir de questionamentos advindos da indústria têxtil empreende estudos de química e física combinados para chegar a entendimentos sobre contraste simultâneo e aplicação na harmonia, além da classificação de mais de 20 mil tons para utilização na industria de tinturaria de sua época (SILVEIRA, 2015, p.34). Embora incompletos em função das possibilidades da própria ciência do período, seus estudos influenciaram pintores como Eugène Delacroix (1798-1863) e Georges Seurat (1859-1891) em suas formas de usar as cores nas artes; **Moses Harris** (1731–1785) com seus círculos cromáticos de 18 cores prismáticas e compostas; **Phillip Otto Runge** (1777–1810) com a criação de uma forma esférica para representação das cores naturais; chegando a **Wilhelm Ostwald** (1853-1932) e **Albert Henry Munsell** (1858-1918), criadores dos principais sistemas de análise e referência cromáticos utilizados do século XX em diante, são alguns

nomes comumente destacados na literatura quando buscamos estudos sobre a cor e sua sistematização. Ostwald buscou as relações entre 24 cores equidistantes tendo como parâmetros o que ele chama de conteúdo de cor, conteúdo de branco e conteúdo de preto (FIGURA 16), e Munsell buscou organizar as cores com equidistância entre elas, usando os princípios de matiz, valor e croma como guia e gerando uma imagem que ficou conhecida como a árvore de Munsell (FIGURAS 11 e 13). (BALL & RUBEN, 2004; STROMER, 1999, p. 5-68; 73-74; 124-133; KUEHNI & SCHWARZ, 2008, p.59;84; PEDROSA, 2014, p.90-95). Apesar de séculos de pesquisas, avanços e entrelaçamentos de áreas aprofundando e mostrando a complexidade do tema cor dentro e fora das artes, o sistema de cor[1] que incorpora como nosso cérebro percebe a cor, contudo, foi desenvolvido apenas em 1931 pela Comissão Internacional de Iluminação (CIE - sigla em inglês), e gera um modelo matemático baseado na sensibilidade dos fotorreceptores (tricromacia da retina) (ECKSTUT & ECKSTUT, 2013, p.15). (FIGURA 6).

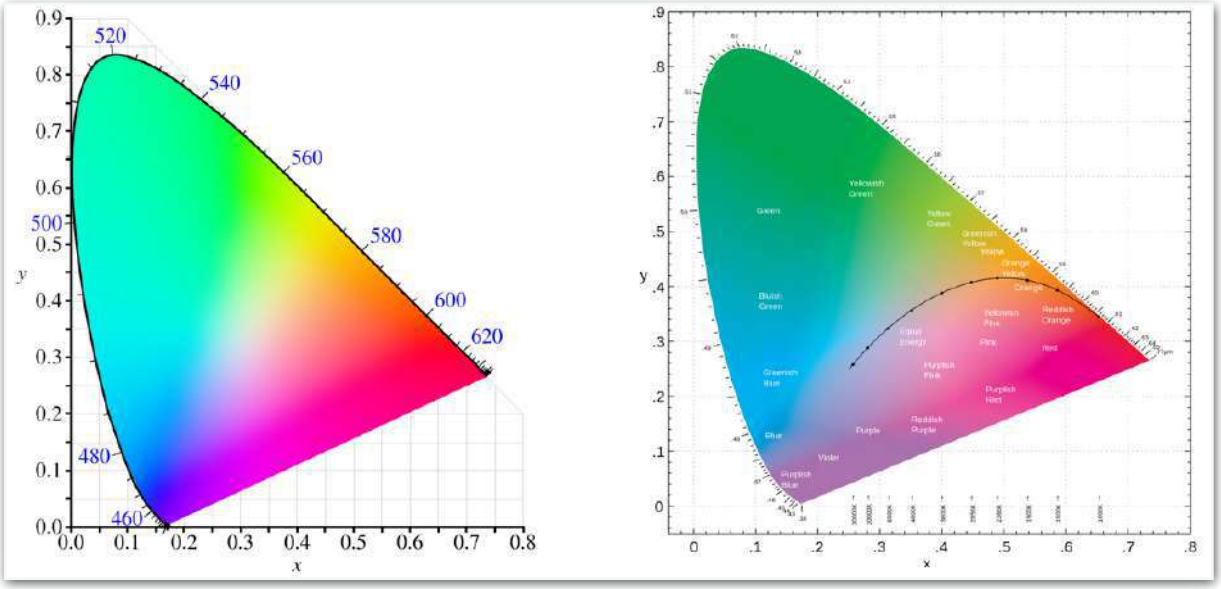


FIGURA 6 - CIE 1931 DIAGRAMAS DE CROMATICIDADE

ESQUERDA: Diagrama de Cromaticidade desenvolvido a partir das cores-luz primárias padrão (RGB - red/vermelho | green/verde | blue/azul), demonstrando-as em sua saturação máxima da forma como podem ser reproduzidas por um monitor ou televisão.
DIREITA: Diagrama de Cromaticidade demonstrando as cores com saturação e valor alterados para indicar sua produção em pigmentos como os utilizados nos sistemas de impressão gráfica. São inseridas no gráfico as nomenclaturas para as cores utilizadas no Sistema de Cores de Munsell.

Fonte: Montagem produzida por mim com gráficos sem autoria designada, referentes ao Diagrama de Cromaticidade CIE 1931. Disponíveis em https://en.wikipedia.org/wiki/CIE_1931_color_space

[1] Para melhor compreensão do Diagrama de Cromaticidade, convém pontuar que um espaço colorido é uma organização específica de cores utilizadas para adicionar uma função de mapeamento às representações de cores de modelos matemáticos, como o RGB, por exemplo, que serve de base para espaços de cores como sRGB e Adobe RGB. Conhecer estes modelos e representações permite identificar alterações nas cores entre meios como monitores e impressoras.

Para além dos dados até aqui apresentados e revisitados, com séculos de conhecimento disponível para estudo alguns pesquisadores contemporâneos compilaram sistemas de organização de cores que se aproximam por pontos de partida de entendimento variados. Ainda que muitos destes estudos, diante do próprio desenvolvimento tecnológico e científico humano possam, por ventura, corrigir informações de pesquisadores de períodos anteriores, a força de suas tentativas de sistematização de dados para os devidos contextos sociais e históricos merece reconhecimento. Vale, portanto, fazermos aqui um aparte para conhecermos e comentarmos, ainda que brevemente, um pouco dessas buscas por organização de informações sobre o estudo da cor, de extrema validade para a fundamentação deste estudo e também de tudo o que envolve o trabalho do maquiador-caracterizador (tendo-se em vista que veremos entre elas pesquisas de áreas da física, da química, de aplicação na indústria têxtil, no desenvolvimento de produtos de beleza, tintas, de tecnologias de geração/projeção de imagens, entre tantos caminhos possíveis). As informações e imagens ilustrativas que se seguem apresentam conhecimentos organizados especialmente pelas obras *The anatomy of colour: the story of heritage paints and pigments.* (BATY, 2017), *Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.* (KUEHNI & SCHWARZ, 2008) e *Color Systems in art and science* (STROMER, 1999), e que merecem leitura dedicada e aprofundada.

As possibilidades de agrupamento e organização destes sistemas de representação de cores são múltiplas, e adotaremos inicialmente a proposta de Rolf Kuehni que os classifica como: *sistemas lineares, sistemas circulares, sistemas tridimensionais, sistemas psicológicos, sistemas psicofísicos, sistemas combinados do século XX, sistemas técnicos, sistemas mistos, sistemas incompletos e/ou não-convencionais*. Para facilitar a compreensão acerca da grandiosidade de conhecimento desenvolvido ao longo da história da humanidade sobre as cores, inserimos um breve comentário sobre cada categoria, seguida de uma lista cronológica dos sistemas de cada grupo:[2]

---

[2] As listas aqui expostas são seguidas por montagens de imagens que buscam ilustrar o texto com representações visuais dos sistemas desenvolvidos a cada época de acordo com o foco de agrupamento dado pelo autor, porém ressalte-se que nem os livros citados nem as montagens aqui apresentadas conseguem dar conta da bem mais ampla quantidade de estudos e buscas por sistematizações acerca do universo das cores. Assim como o recorte utilizado para esta pesquisa limita-se a parte do estudo ocidental sobre as temáticas abordadas, estes trabalhos que servem como compilados de sistemas e teorias também possuem seus recortes e, com isso, inevitavelmente, suas limitações. A idéia é que o leitor perceba o volume de informação já disponível ao longo de nosso desenvolvimento enquanto indivíduos e sociedades, e que sirvam de promotores de curiosidade para novas, mais focadas e profundas investigações, pesquisas e estudos, seja qual for sua área de atuação.

1) Sistemas lineares - Considera as cores em ordenações lineares, representações unidimensionais. Neste grupo encontram-se proposições que vão de Aristóteles na Grécia Antiga a influência em sistemas já do século XX. Iniciando cerca de seis séculos antes de Cristo com uma relação entre as cores e os elementos da natureza, as correlações realizadas por Pitágoras indicavam preto, branco, vermelho e amarelo como cores básicas, e cerca de 200 anos depois Aristóteles amplia este número para sete adicionando azul, verde e violeta. Ter consciência da existência das cores neste momento, entretanto, não implicava em uma necessária construção de sistema de representação das mesmas, o que começaria a surgir na Idade Média e seguiria nos períodos seguintes da história da humanidade. As experimentações seguiriam com estudos em física, química, eletroquímica, pintura, relacionando as cores básicas sempre em sua orientação com o branco e preto em uma escala linear de luminosidade ou sombreamento. (FIGURAS 7, 8 e 9)

ca 330 AC - Aristotle
ca 325 - Chalcidius
medieval - Urine color scales
ca 1015 - Avicenna
ca 1120 - Theophilus
ca 1230 - Grossteste, Robert
ca 1310 - Theodoric of Freiberg
ca. 1435 - Alberti, Leon Battista
ca 1480 - Ficino, Marsilio
ca 1500 - Leonardo da Vinci
1550 - Cardano, Girolamo
1565 - Dolce, Lodovico
1584 - Lomazzo, Giovanni Paolo
1613 - d'Aguilon, Francois
1611 - Forsius, Sigfridus Aronus
1629 - Fludd, Robert
1646 - Kircher, Athanasius
1675 - Traber, Zacharias
1677 - Glisson, Francis
1685 - Zahn, Johannes
1788 - Sampayo, Diogo de Carvalho e
1830 - Nobili, Leopoldo
1847 - Zheng, Funguang

2) Sistemas circulares - Representações bidimensionais que resultam em diagramas e círculos cromáticos. Com os experimentos de Newton, com seu círculo (ainda incompleto e voltado a cor-luz) indicativo das cores no espectro pelo comprimento de onda, abrem-se caminhos para a inclusão da geometria na demonstração de relação entre as cores. Com a limitada padronização de pigmentos existente nos séculos XVII e XVIII, colorir sistemas bidimensionais ainda seria uma dificuldade pois implicaria em varia-

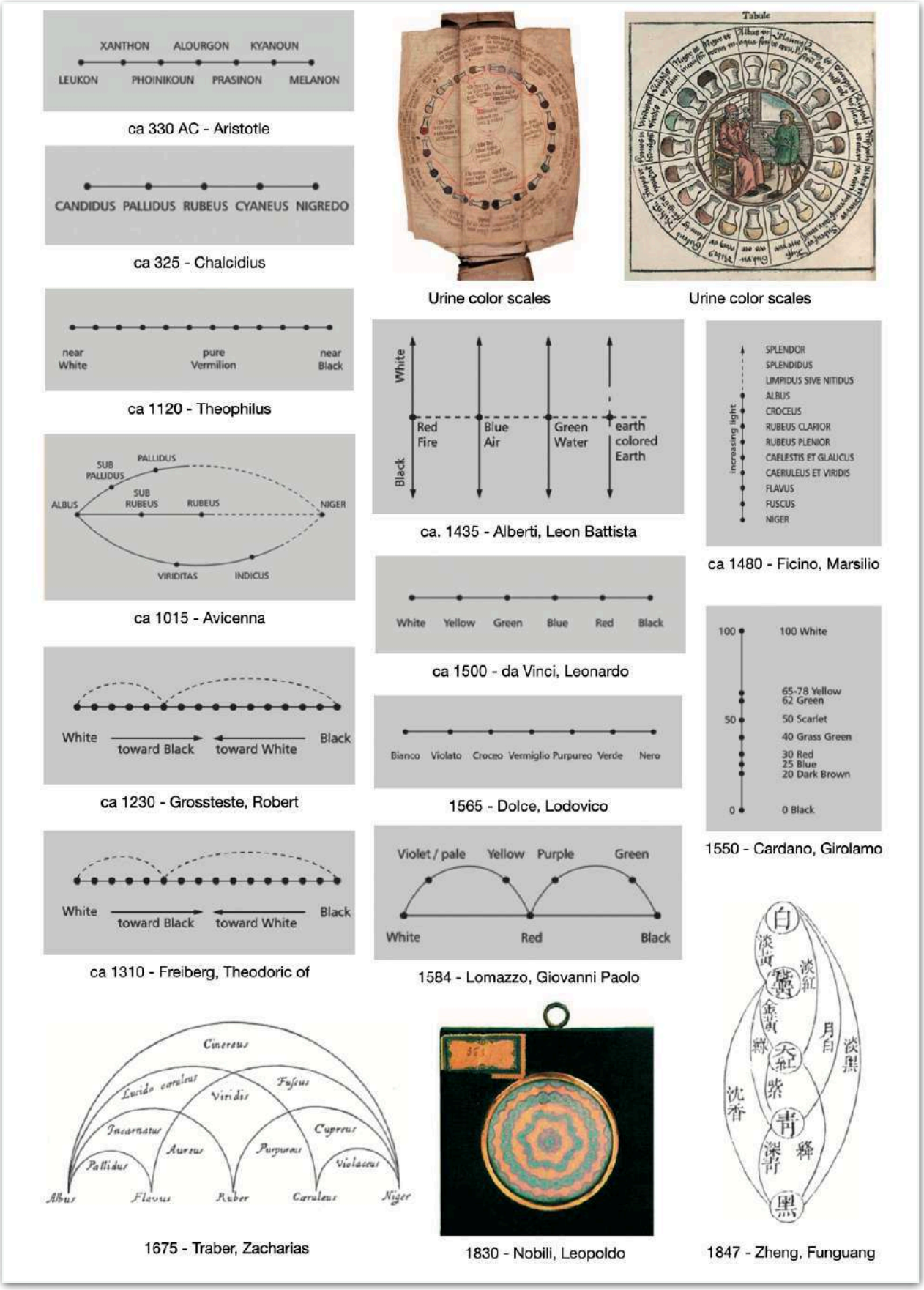


FIGURA 7 - SISTEMAS LINEARES DE CORES 1

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

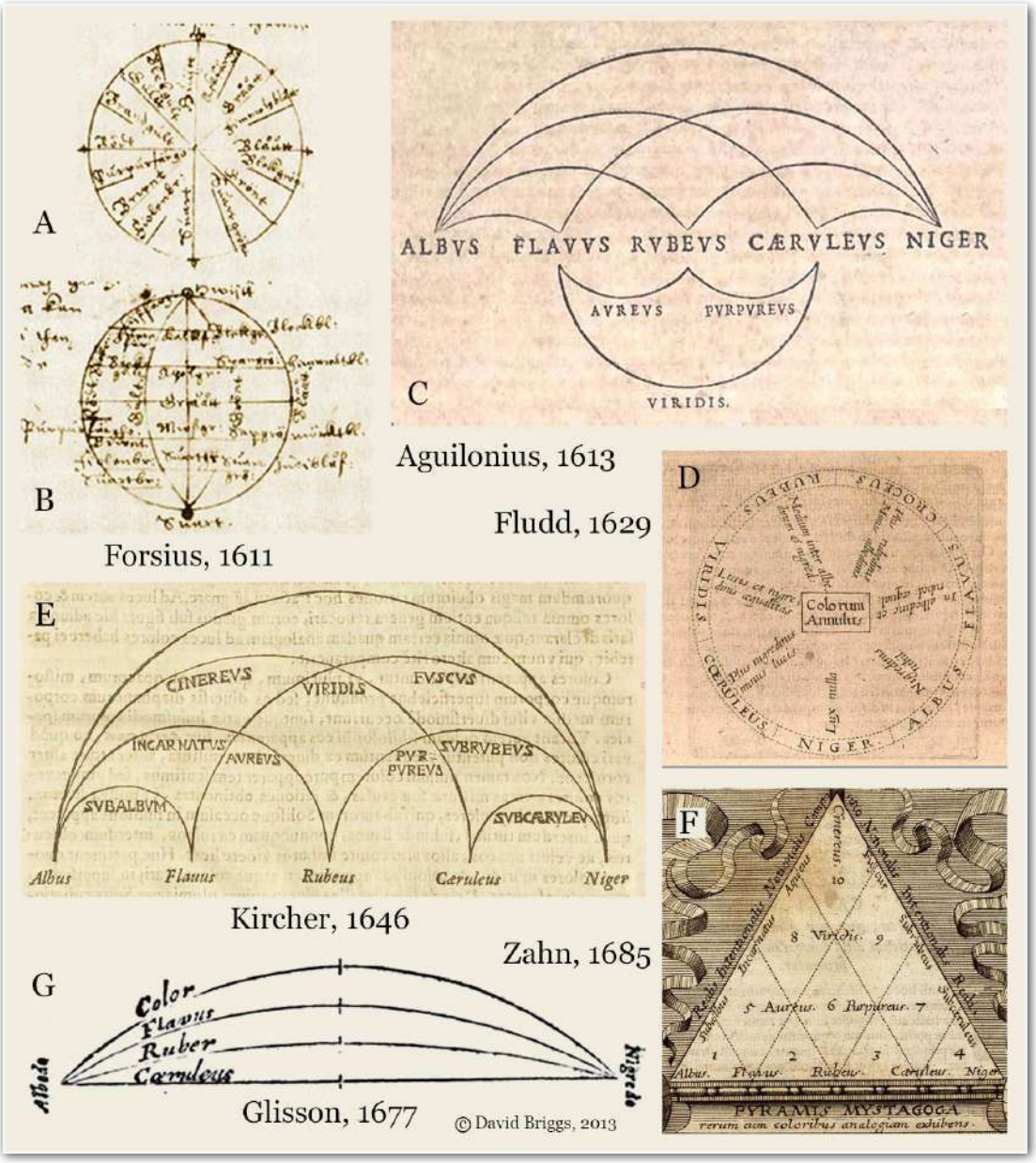


FIGURA 8 - SISTEMAS LINEARES DE CORES 2

Fonte: BRIGGS,D. **The dimensions of color**. Website. Montagem realizada pelo autor a partir de referências variadas. Disponível em http://www.huevaluechroma.com/071.php

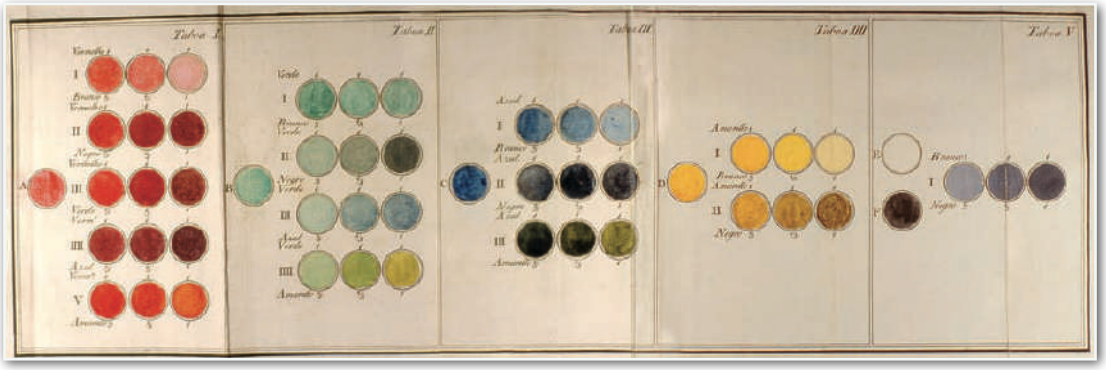


FIGURA 9- SISTEMAS LINEARES DE CORES 3

1788 - Diogo de Carvalho e Sampayo - primeiro sistema unidimensional colorido

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present**. New York: Oxford University Press, 2008, p. 48.

ções nas matizes e consequente variação nas tintas e pigmentos artificiais produzidos. As misturas de pigmentos, que até o Renascimento são vistas nas artes como corruptoras das cores puras, passam a ser o padrão a partir do período Barroco, e com elas as necessidades do campo da pintura se ampliam, e agrega-se ao contexto a importância de se pensar a mistura das cores além da sua relação com a luminosidade e escurecimento. (FIGURAS 12 e 21)

1686 - Waller, Richard
1708 - Anonymous Fig
1740 - Castel, Louis-Bertrand
ca 1772 - Harris, Moses
1772 - Schiffermüller, Ignaz
1788 - Frisch, Johann Christoph
1809 - Sowerby, James
1810 - Goethe, Johann Wolfgang von
1826 - Hayter, Charles

3) Sistemas tridimensionais - De sistemas baseados na relação com a luz, a sistemas relacionando as cores a escalas de variação tonal há um espaço de cerca de dois mil anos, e destes para sistemas tridimensionais os experimentos científicos já possibilitam um avanço em menor tempo, com a criação de representações que envolvem as três dimensões da cor, que surgiriam para indicar uma lógica na disposição das cores percebidas. Neste momento havia a convicção de serem as cores primárias luz e pigmento vermelho, amarelo e azul, e neste grupo encontram-se estudos que usam o sistema subtrativo de cores, ainda que esta nomenclatura só tenha se desenvolvido anos mais tarde. (FIGURA 10)

1758 - Mayer, Tobias
1772 - Lambert, Johann Heinrich
1781 - Pfannenschmid, August Ludewig
ca 1810 - Grégoire, Gaspard
1810 - Runge, Phillip Otto
1816 - Klotz, Matthias
1839 - Chevreul, Michel-Eugène
1845 - Hay, David Ramsay
1878 - Radde, Otto
1888 - Henry, Charles

4) Sistemas psicológicos - Sendo as cores experiências psicológicas, experimentações focadas neste campo também buscaram criar sistemas de ordenação de cores. Para além de entender a cor a partir de respostas da retina, combinações químicas ou manipulações matemáticas, o que orienta e agrupa estas representações são os julgamentos de distâncias psicologicamente significativas entre as percepções de cores. Os sistemas são representados em círculos com as mati-

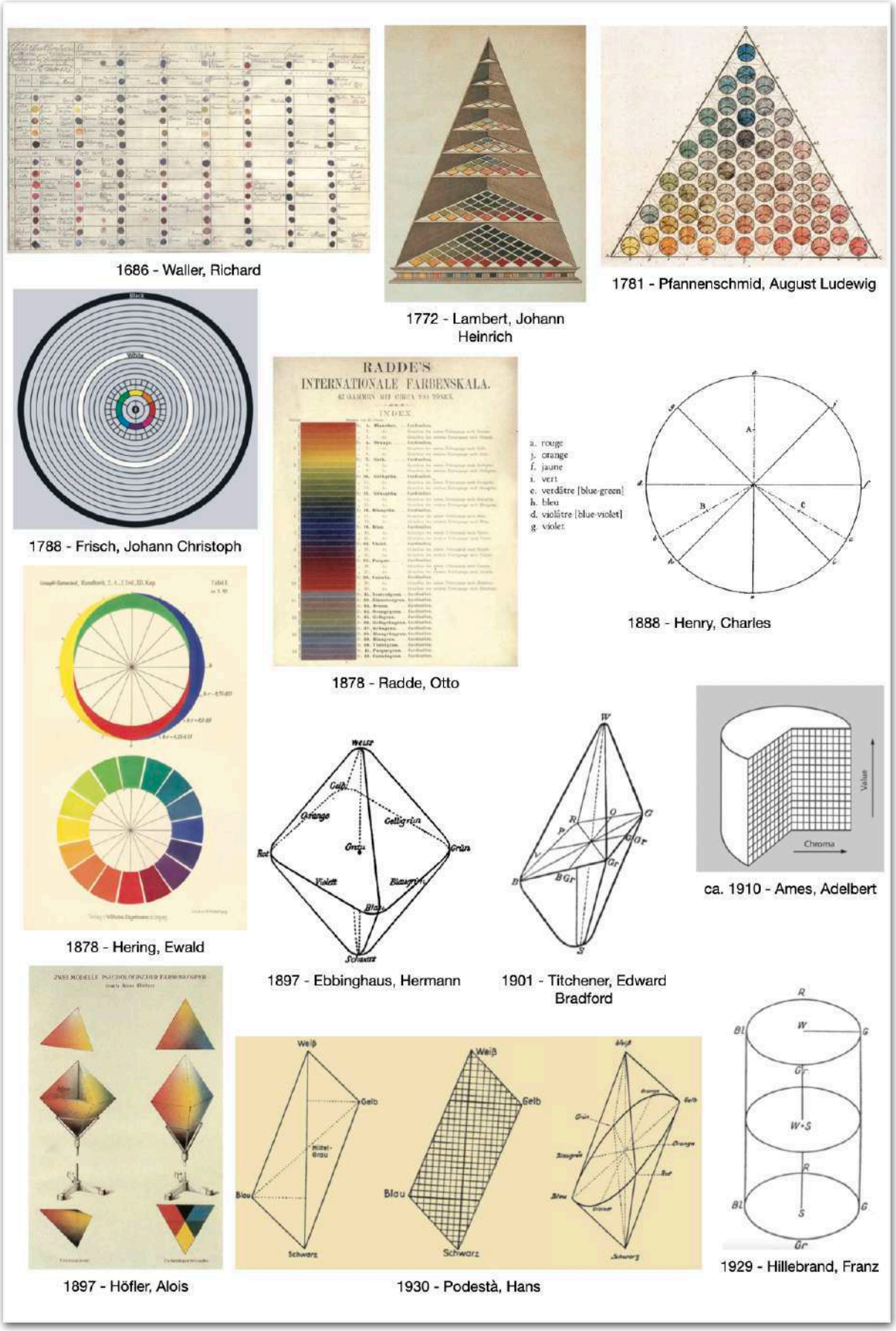


FIGURA 10 - SISTEMAS DE CORES 1

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present**. New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

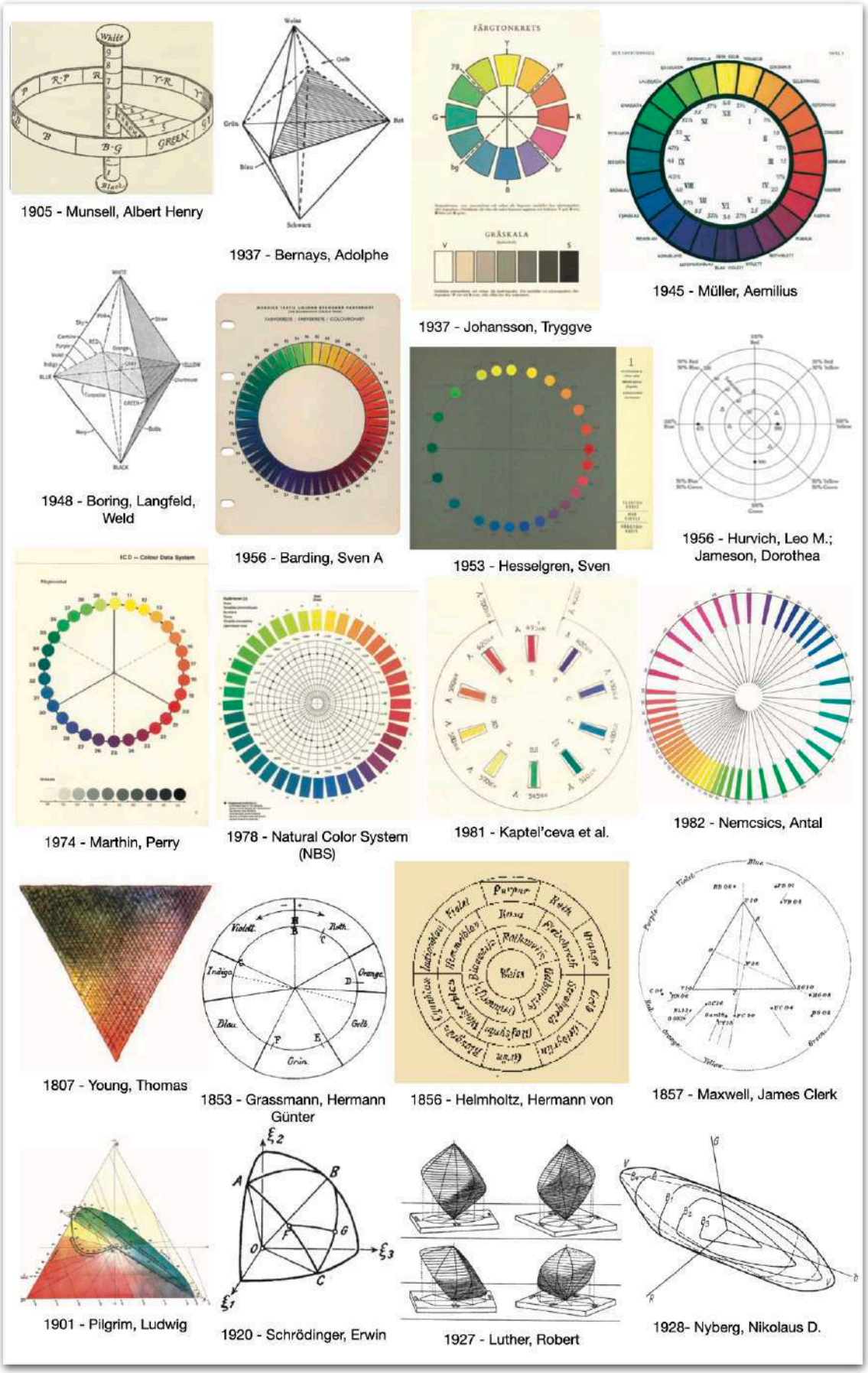


FIGURA 11 - SISTEMAS DE CORES 2

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

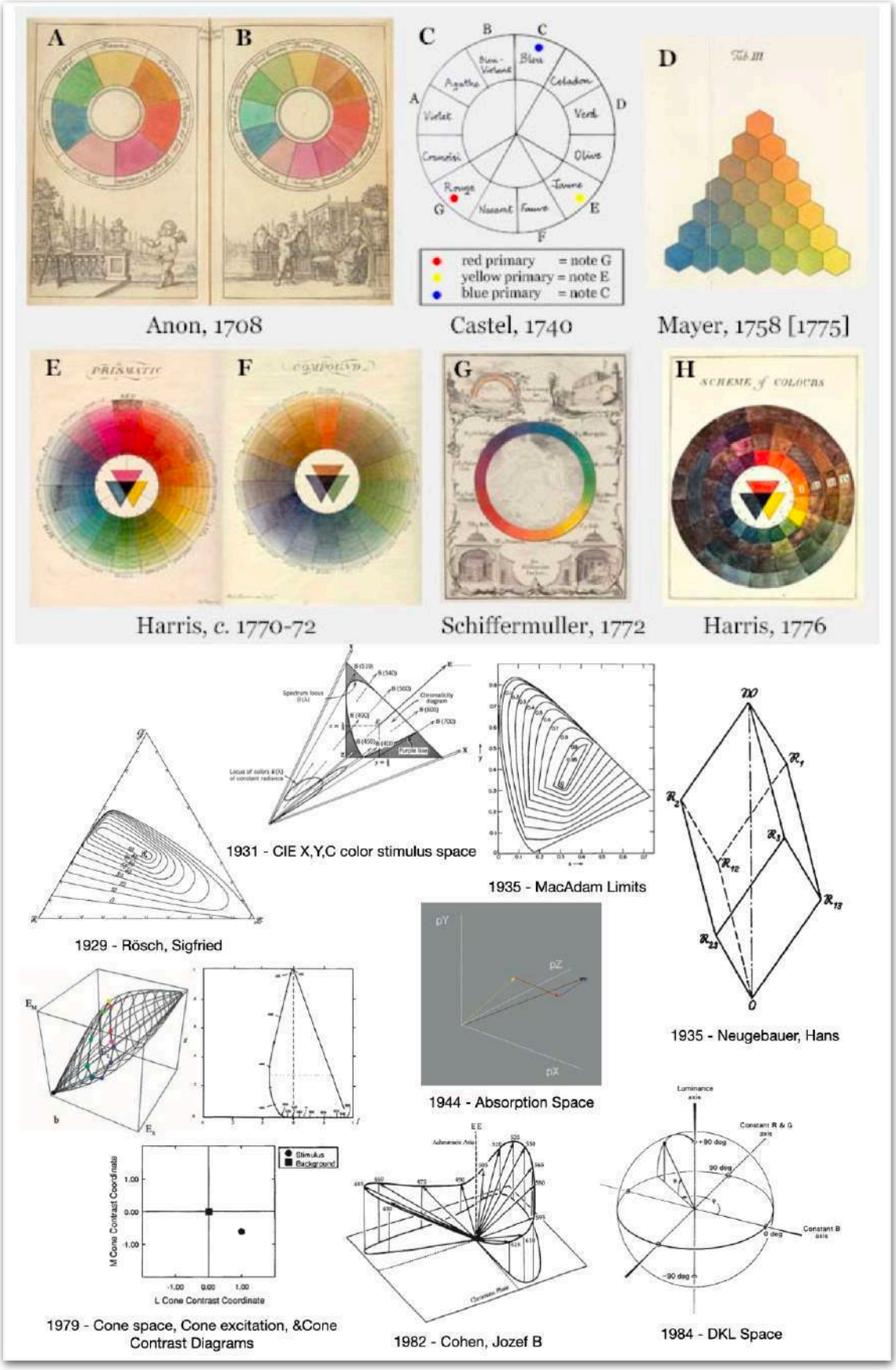


FIGURA 12 - SISTEMAS DE CORES 3

Fontes: Superior - BRIGGS,D. **The dimensions of color.** Website. (Montagem realizada pelo autor a partir de referências variadas.) Disponível em http://www.huevaluechroma.com/072.php e Inferior - KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

zes, e cada teorização caminhou para entendimentos diferenciados acerca do significado dos segmentos de distância ao longo deste círculo. Nestes sistemas são intensificados os estudos de atributos psicológicos da cor como matiz, luminosidade, intensidade cromática e sua mensuração, percepção, distância e uniformidade. (FIGURA 11)

1878 - Hering, Ewald
1897 - Ebbinghaus, Hermann
1897 - Höfler, Alois
1901 - Titchener, Edward Bradford
1905 - Munsell, Albert Henry
ca. **1910** - Ames, Adelbert
1929 - Hillebrand, Franz
1930 - Podestà, Hans
1937 - Bernays, Adolphe
1937 - Johansson, Tryggve
1945 - Müller, Aemilius
1948 - Boring, Langfeld, Weld
1953 - Hesselgren, Sven
1956 - Barding, Sven A
1956 - Hurvich, Leo M.; Jameson, Dorothea
1974 - Marthin, Perry
1978 - Natural Color System (NBS)
1981 - Kaptel'ceva et al.
1982 - Nemcsics, Antal

5) Sistemas psicofísicos - Representações derivadas de descrições psicofísicas ou neurobiolóficas do estímulo colorido. Os agrupamentos começam na história por tentativas de entendimento da relação estímulo de cor-resposta percebida, até chegarem a compreensões de sistemas colorimétricos com propriedades tais como: precisão do estímulo luminoso e da refletância do objeto, arranjo tridimensional do estímulo, e possibilidade de predição das misturas de luz. Ainda que contenham limitações, estes sistemas auxiliaram no entendimento de, entre outros aspectos, relações entre estímulos e mistura de corantes. (FIGURA 12)

1704 - Newton, Isaac
1807 - Young, Thomas
1853 - Grassmann, Hermann Günter
1856 - Helmholtz, Hermann von
1857 - Maxwell, James Clerk
1901 - Pilgrim, Ludwig
1920 - Schrödinger, Erwin
1927 - Luther, Robert
1928- Nyberg, Nikolaus D.
1929 - Rösch, Sigfried
1931 - CIE X,Y,C color stimulus space
1935 - MacAdam Limits
1935 - Neugebauer, Hans
1944 - Absorption Space

1979 - Cone Space, Cone Excitation, & Cone Contrast Diagrams

1982 - Cohen, Jozef B

1984 - DKL Space

6) Sistemas combinados do século XX - Estudos baseados nas propriedades do sistema colorimétrico (resumidas no item 5), são tentativas de conectar dados perceptivos empíricos com dados de escala psicofísica em busca de previsão de diferenças médias percebidas. Partindo das propriedades espectrais de materiais coloridos diferentes, estuda-se a diferença média de percepção destes materiais para tentar prever essa mesma diferença perceptiva. Das relações e estudos empreendidos até aqui surgem novos e variados modelos de visão de cores e destes nascem ainda experimentos, estudos empíricos para encontrar altas correlações entre sistemas psicofísicos e julgamentos perceptivos. (FIGURA 13)

1932 - Judd, Deane Brewster

1936 - Nickerson, Dorothy

1942 - Adams, Elliot Q.

1942 - MacAdam line element

1943 - Munsell Renotations

1947 - Richter, Manfred

1952 - DIN 6164

1976 - CIELAB, CIELUV

1977 - OSA Uniform Color Space

2001 - CIEDE2000

7) Sistemas técnicos - Representações técnicas de ordem de cores organizadas de acordo com a mistura sistemática de corantes primários (em geral 3, corantes ou pigmentos, em tintas de impressão) ou três luzes, sistemas que na maioria das vezes suportam aplicações tecnológicas de estímulos de cores. Aqui as cores são estudadas de acordo com as necessidades práticas de aplicação, e iniciam com as prensas e imagens coloridas, seguindo com a crescente demanda de mercado para a confecção e distribuição de corantes e produtos coloridos de variados segmentos. A sistematização de cores ordenadas é fundamental para que a aplicação destes estudos na vida humana seja efetiva. (FIGURA 14 e 15)

1890 - Lacouture, Charles

1892 - Hoffmann, Hermann

1893 - Lovibond, Joseph Williams

1896 - Steinheil, Robert

1899 - Warburg, John Cimon

1905 - Detlefsen, Emil

1912 - Chavkin, Nathan

1915 - Bloch, Leopold

1934 - Gerstacker, Ludwig

1935- Ives, Herbert E.

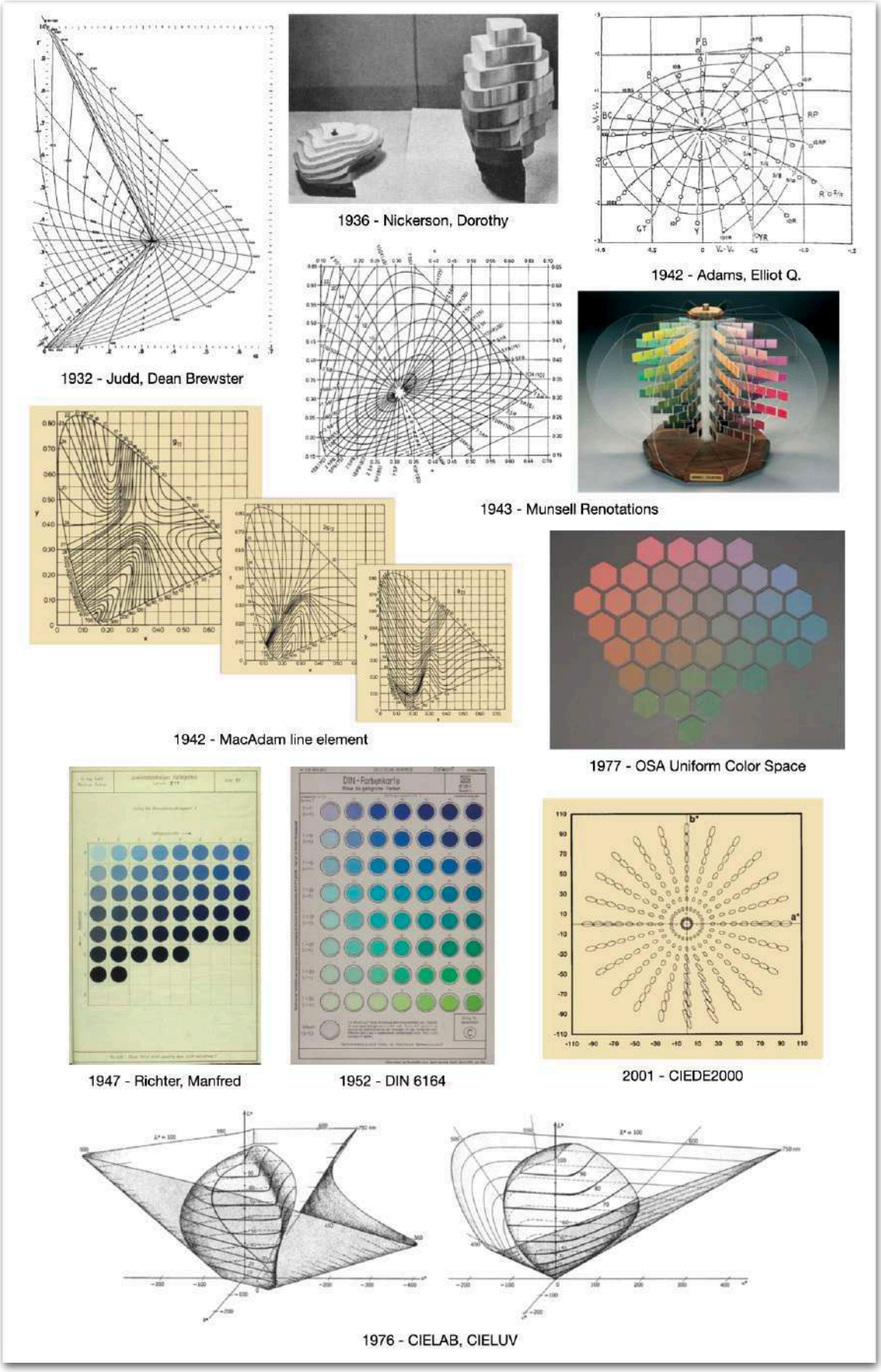


FIGURA 13 - SISTEMAS DE CORES 4

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

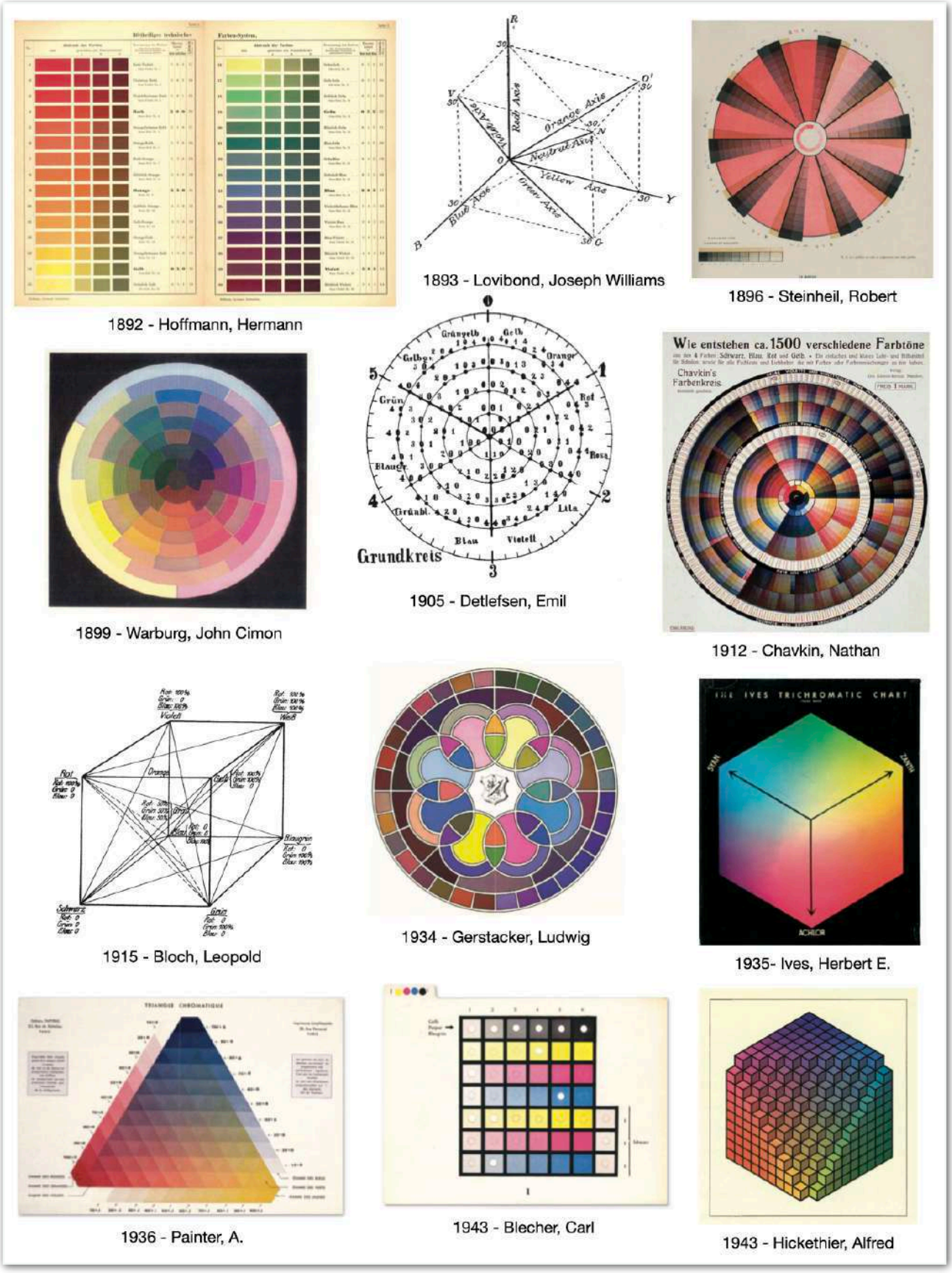


FIGURA 14 - SISTEMAS DE CORES 5

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

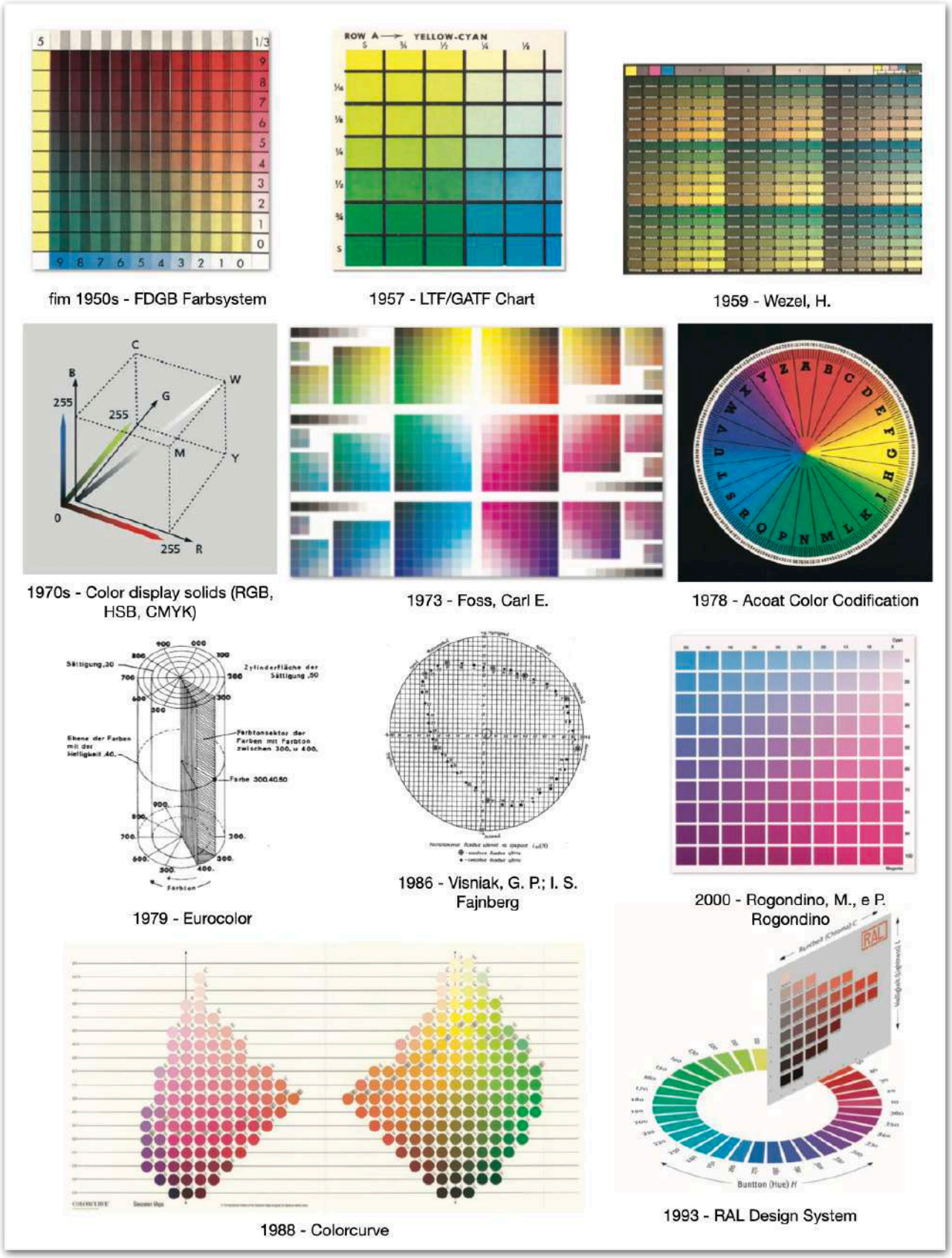


FIGURA 15 - SISTEMAS DE CORES 6

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

1936 - Painter, A.

1943 - Blecher, Carl

1943 - Hickethier, Alfred

fim 1950s - FDGB Farbsystem

1957 - LTF/GATF Chart

1959 - Wezel, H.

1970s - Color display solids (RGB, HSB, CMYK)

1973 - Foss, Carl E.

1978 - Acoat Color Codification

1979 - Eurocolor

1986 - Visniak, G. P.; I. S. Fajnberg

1988 - Colorcurve

1993 - RAL Design System

2000 - Rogondino, M., P. Rogondino

8) Sistemas diversos - Agrupados neste campo quatro tipos de estudos que não conseguem se encaixar inteiramente nas categorias anteriores: *sistemas psicofísicos* (em seus anos iniciais, ainda muito conceituais), *sistemas de mistura de discos* (discos com cores diferentes em seus segmentos sendo girados e resultando na mistura óptica dos estímulos de cor dos segmentos na retina), *sistemas de cubos* (formatos de cubo, não baseados em impressão em três cores, resultantes de sínteses aditiva ou subtrativa, a depender do condutor dos experimentos) e *sistemas de mistura de corantes* (baseado em síntese subtrativa, derivam de corantes puros formando o círculo de cores e envolvem 3 abordagens principais: com a cor pura sendo escurecida com preto, com a cor pura sendo clareada com branco, com a cor pura misturada com outra cor pura criando tons). (FIGURAS 16 e 17)

1847 - Doppler, Christian

1855 - Carpentier, Jules

1866 - Brücke, Ernst Wilhelm von

1868 - Benson, William

1873 - Bezold, Wilhelm von

1874 - Wundt, Wilhelm

1879 - Rood, Ogden Nicholas

1891 - Ziehen, Georg Theodor

1895 - Kirschmann, August

1903 - d'Udine, Jean

1910 - Rosenstiehl, Daniel-Auguste

1912 - Prase, Otto

1912 - Ridgway, Robert

1917 - Ostwald, Wilhelm

1922 - Fellowes, E.

1923 - Becke, Max

1927 - Vogel, Joseph M.; Plaut, Carl S.

1937 - Hiler, Hilaire

1946 - NuHue Custom Color System

1947 - Villalobos, Candidò and Julio

1948 - Plochere, Gustave and Gladys

1949 - Cheskin, Louis

1949 - Colorizer System

1956 - Braun, Frantz

1961 - Kornerup, Andreas; Wanscher, Johan H.

1965 - DDR-Standard TGL 21 579

1968 - Advanced Ink Mixing System (AIMS)

1968 - Lemonnier, André

1969 - Wedlake Cyril J.

1971 - Imperial Chemical Industries Colour Atlas

1975 - Eucolor System

1993 - ICI Paints Master Palette

9) Sistemas incompletos e/ou não-convencionais - sistemas que não se encaixam nos capítulos anteriores por serem ou de natureza incompleta ou baseados em ideias mais ou menos não convencionais. Nos sistemas incompletos encontramos estudos que envolvem produção sistemática de cores porém sem fornecer uma ordenação, advindos de campos e necessidades variadas como das ciências naturais e da indústria têxtil. Nos sistemas não convencionais encontramos estudos variados como: ordenação do espectro por frequências e não por comprimento de onda; associação de cores e teorias musicais; associação de mistura de corantes e atributos perceptivos; sistemas de nove cores básicas organizadas por matiz, luminosidade (valor) e saturação (croma); associações com astronomia desenhando um sistema planetário de ordenação de cores, entre outros estudos que extrapolam as categorizações anteriores e/ou não se estruturam por completo em suas teorizações. (FIGURA 18)

1770s - Guyot, Edmé-Gille

1849 - Forbes, James David

1849 - Sol, J.-C.-M.

1883 - Scheffler, Hermann

1905 - Oberthür, René; Dauthenay, Henri

1907 - Ross, Denman Waldo

1908-Klincksieck,Paul; Valette, Theodore

1922 - Pope, Arthur

1933 - Barthel, Ernst

1936 - Séguy, Eugène

1938 - Wilson, Robert Francis

1947 - Setarti

1956 - Rabkin, E. B.

1958 - Paclt, Jiri

1961 - Heimendahl, Eckart

1968 - Frieling, Heinrich

1969 - Gericke, Lothar; Schöne, Klaus

1971 - Küppers, Harald

1972 - Gerritsen, Frans

1983 - Albert-Vanel, Michel

1987 - Richardière, Christian

1990 - Hellwig, Gerriet

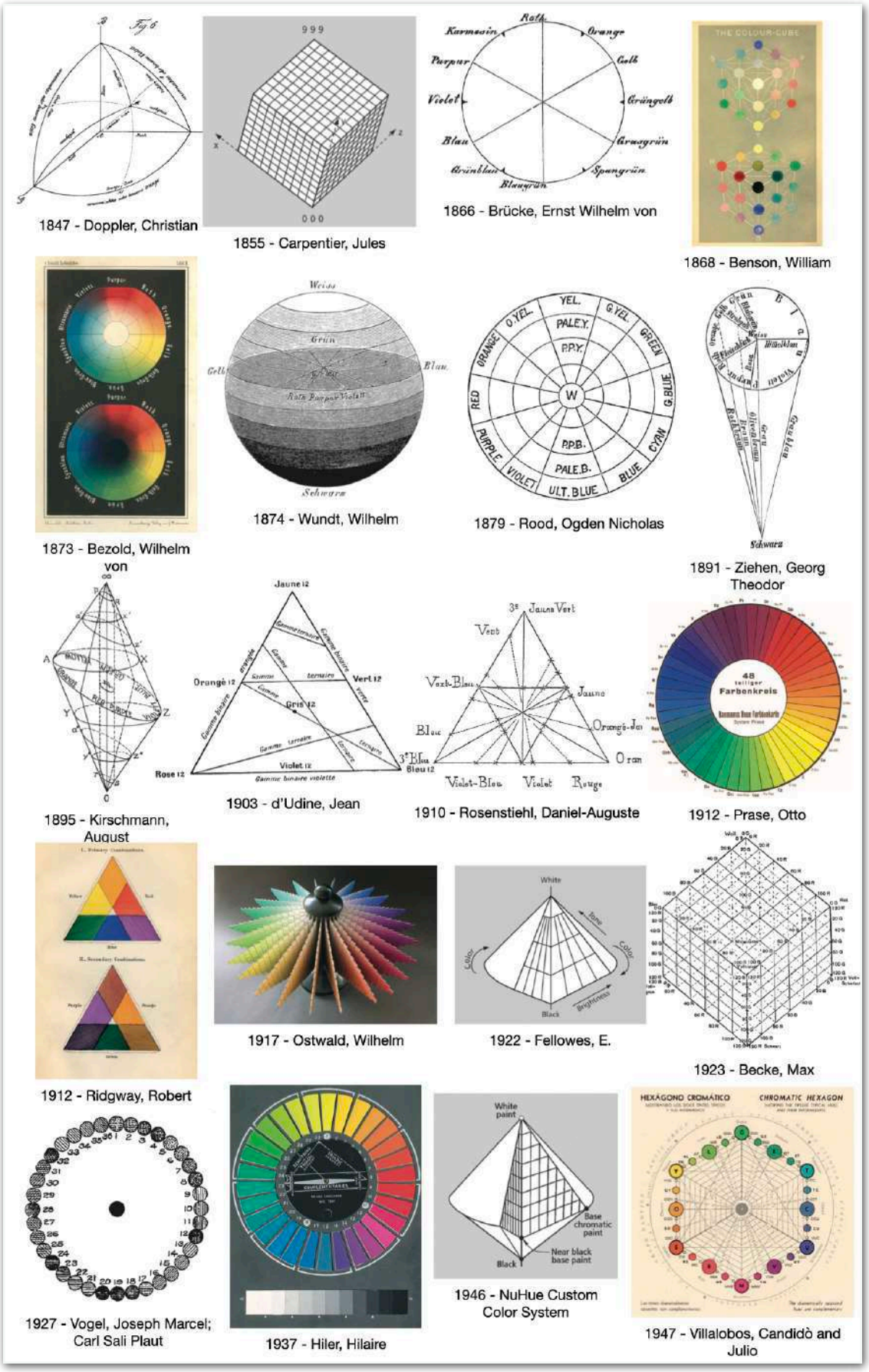


FIGURA 16 - SISTEMAS DE CORES 7

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

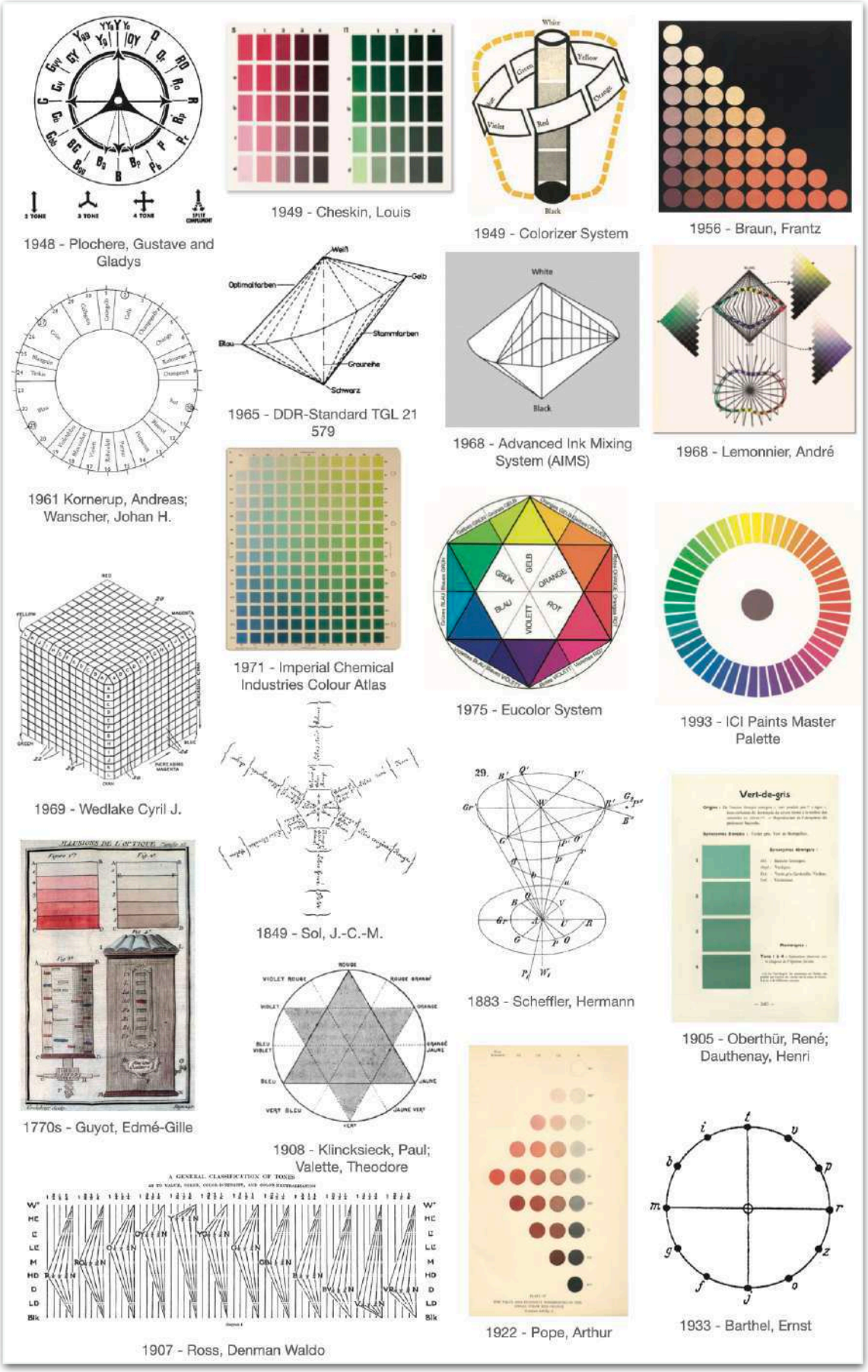


FIGURA 17 - SISTEMAS DE CORES 8

Fonte: KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

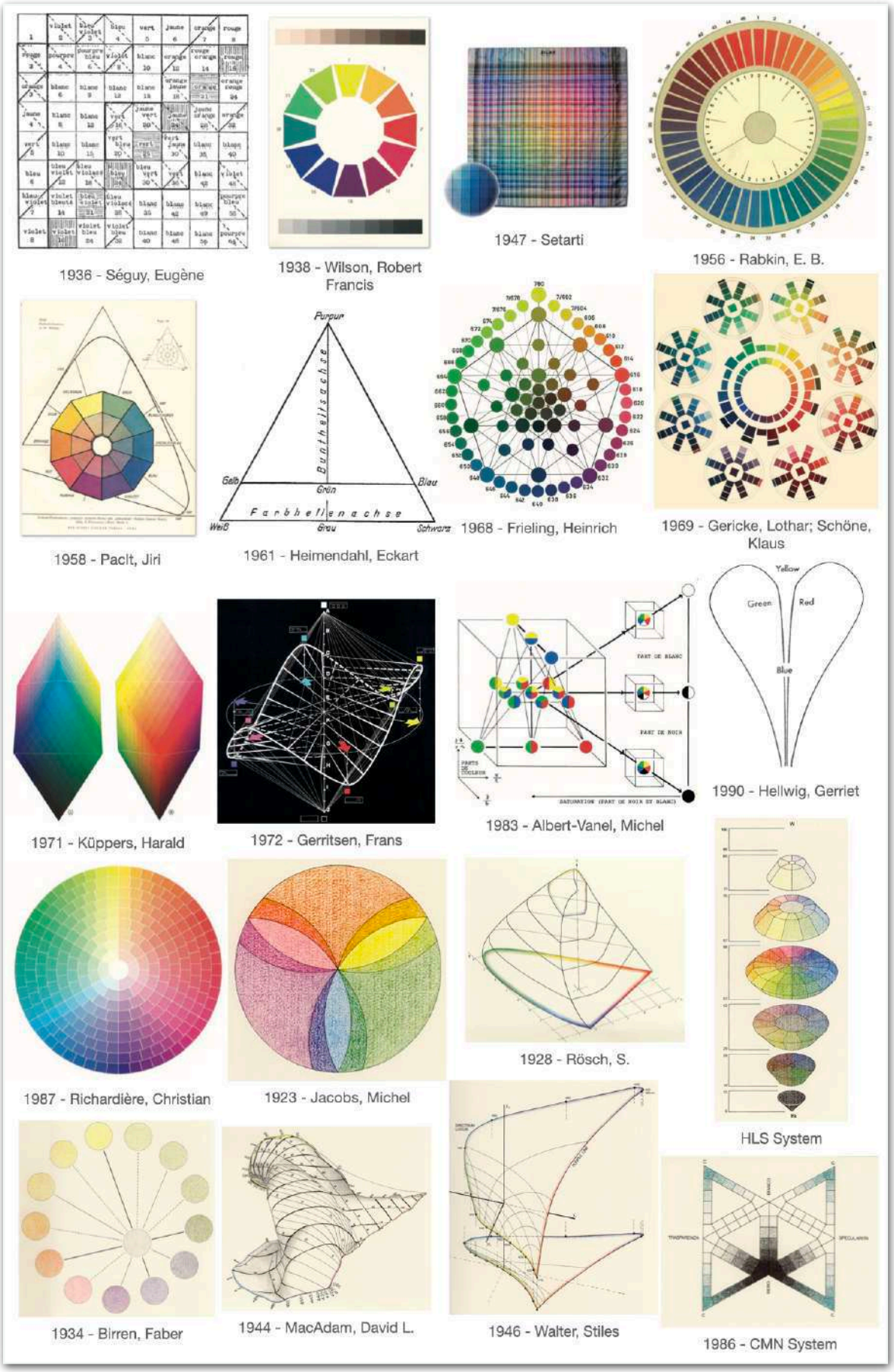


FIGURA 18 - SISTEMAS DE CORES 9

Fonte: https://www.colorsystem.com/ e KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present.** New York: Oxford University Press, 2008. (Montagem feita por mim)

Os sistemas de representação de ordenação de cores apresentados neste segmento de capítulo trazem para nosso entendimento inicial a abrangência de estudos advindos de múltiplas áreas (seja física, química, psicologia), com diferentes sentidos (seja da ciência para a indústria ou vice-versa) e oriundos de experimentos de observação da luz a experimentos de técnica apurada, ou, ainda, de cálculos buscando maior precisão. Contudo, ainda que criem um volume grande de conhecimento, não esgotam as possibilidades de estudo e sistematização da cor, visto que representam um recorte teórico, técnico, com limitações inerentes aos seus elementos internos como temporalidade e geografia. Se, a partir do que se encontra nestes compilados e suas referências bibliográficas, continuarmos buscando por mais estudos e pesquisadores da cor, ou que tenham se aventurado a explorá-la minimamente por quaisquer motivos, encontraremos outros nomes, com produções que podem ou não se encaixar em alguns dos agrupamentos propostos por Kuehni. Nas figuras 19, 20 e 21 temos, por exemplo, as indicações por ano de publicação de sistemas outros, organizados por pesquisadores não menos relevantes que os anteriormente listados, como (em ordem alfabética): Adams (1860), Bacon (1872), Baumgartner e Muller (1803), Blanc (1876), Davidson (1874), Delaistre (1842), De Lisle (1838), Eahart (1892), Field (1817, 1841, 1850), Forbes (1849), Gregoire (1810-1820), Hölzel (1919), Itten (1921), Maycock (1896), Mérimée (1815, 1836, 1839), Sanford, (1891), Schreibe (1868) e Prang (1893). Independentemente dos caminhos seguidos, das origens dos estudos e pesquisadores, e das finalidades e aplicações dos conhecimentos desenvolvidos por eles, destacamos que estas contribuições todas constroem a fundamentação para atribuições acerca da cor que utilizamos em diferentes segmentos da vida (das artes à maquiagem, passando pela tv, câmeras, coloração de ambientes, pigmentação de tecidos, etc), onde conhecimentos sobre complementaridade, temperatura, variação tonal, entre outros influenciam na percepção de forma e em como reconhecemos objetos (BATY, 2017).

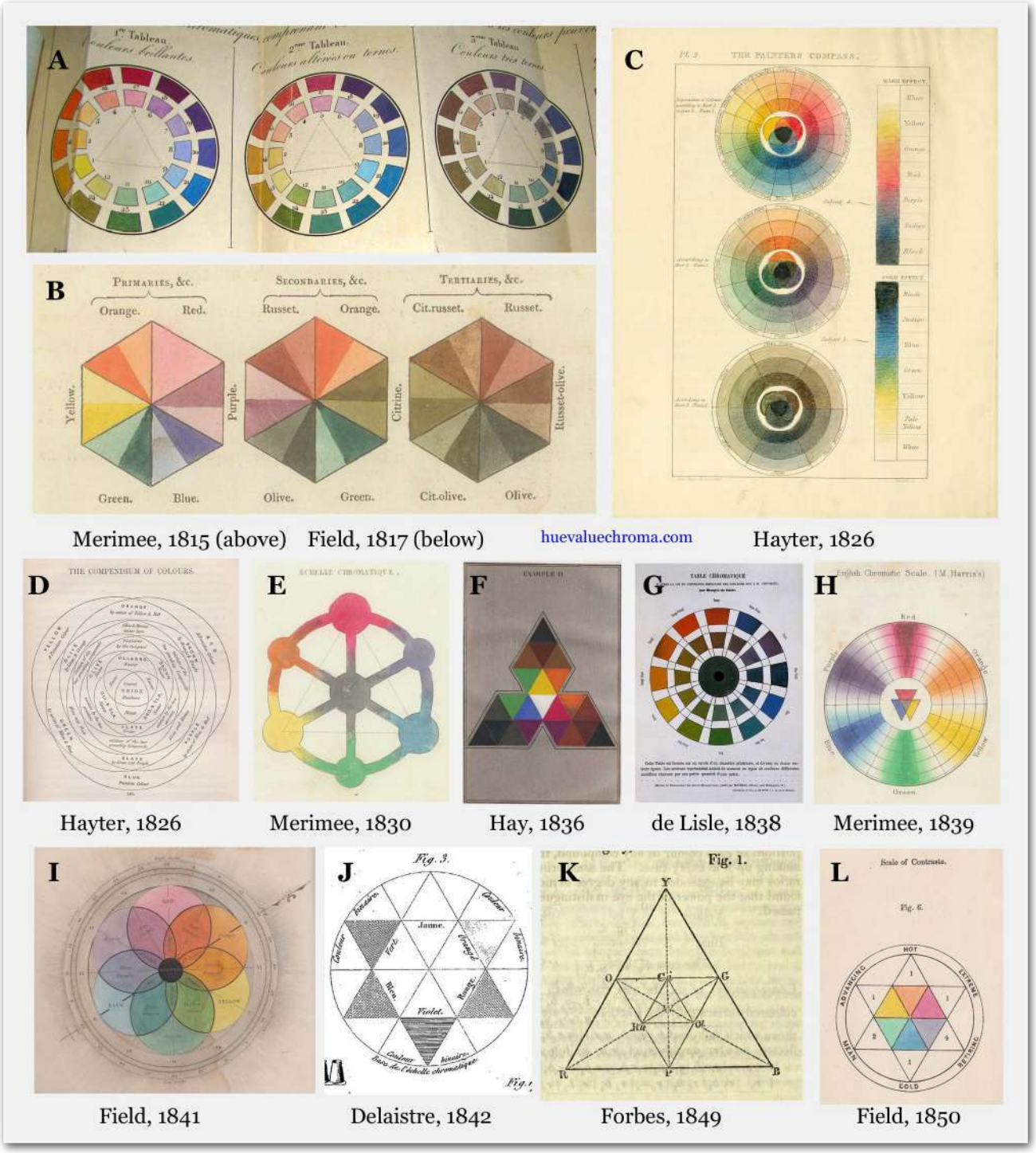


FIGURA 19 - SISTEMAS DE CORES 10

Fonte: BRIGGS,D. **The dimensions of color.** Website. Montagem realizada pelo autor a partir de referências variadas. Disponível em http://www.huevaluechroma.com/072.php

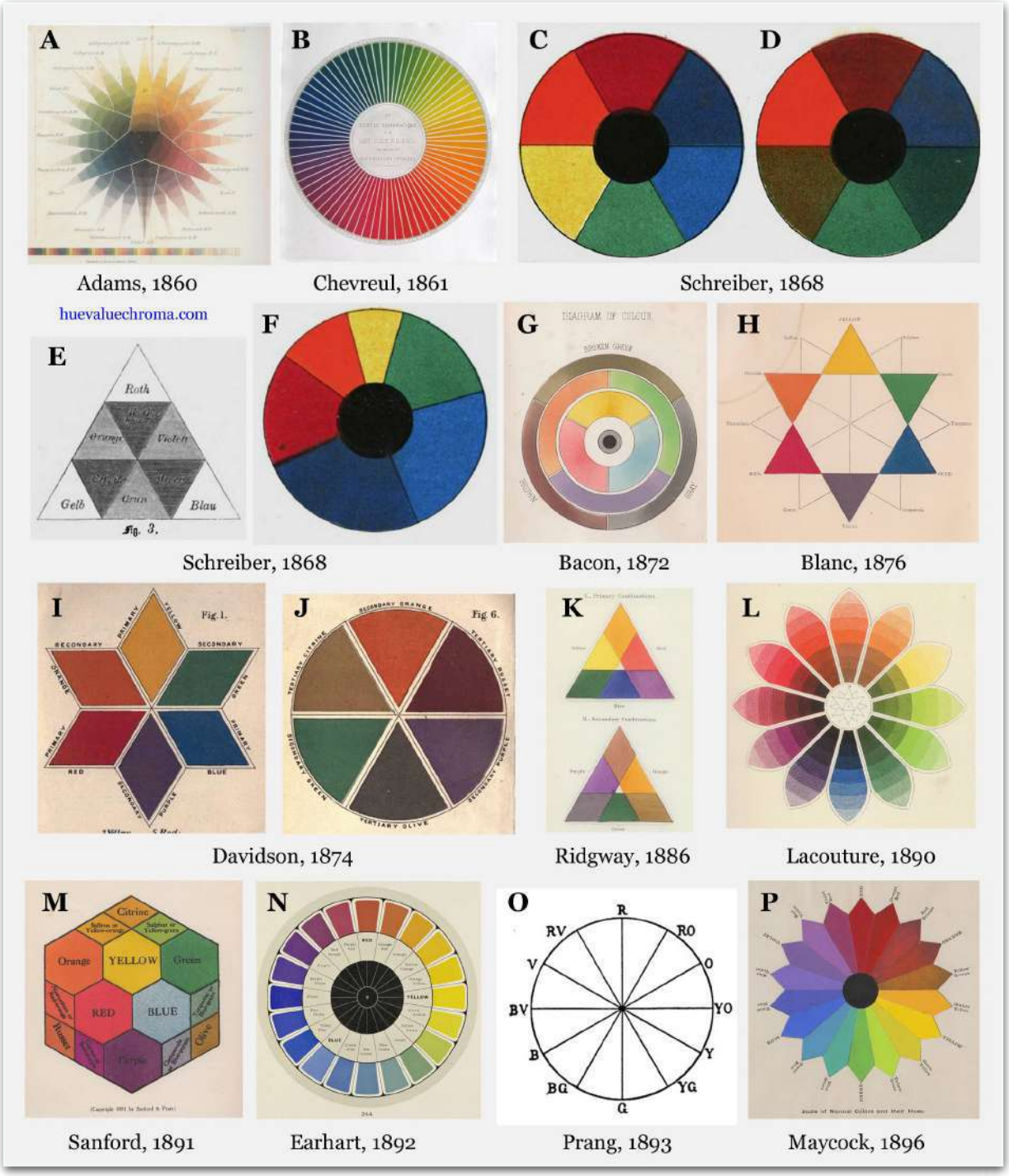


FIGURA 20 - SISTEMAS DE CORES 11

Fonte: BRIGGS,D. **The dimensions of color.** Website. Montagem realizada pelo autor a partir de referências variadas. Disponível em http://www.huevaluechroma.com/072.php

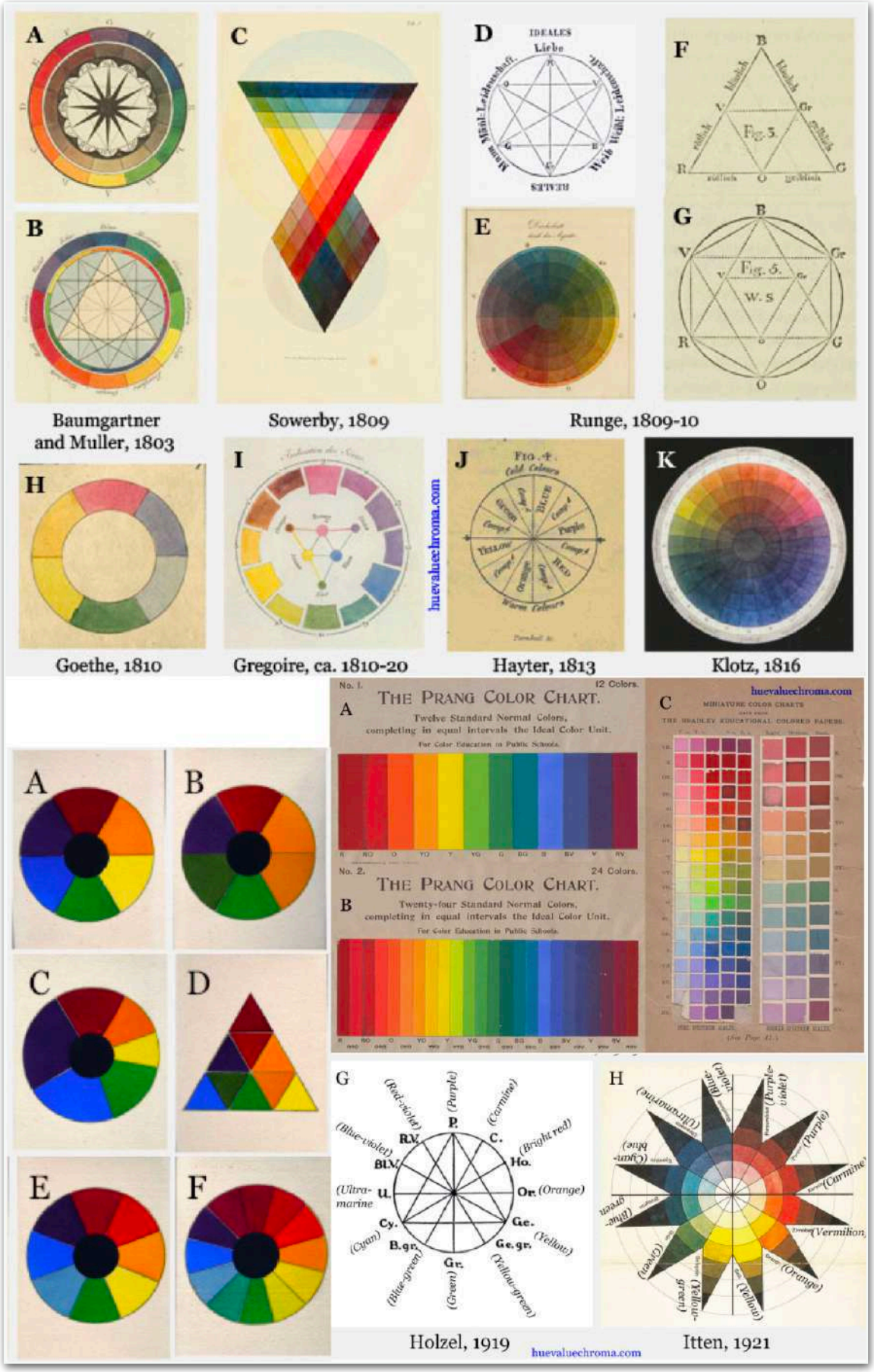


FIGURA 21 - SISTEMAS DE CORES 12

Fonte: BRIGGS,D. **The dimensions of color**. Website. Montagem realizada pelo autor a partir de referências variadas. Disponível em http://www.huevaluechroma.com/072.php

3.2 COR E SOCIEDADE - artes, linguagem e comunicação

O desenvolvimento do ser humano em sociedade não dispensou a relação dada por ele às cores em suas mais amplas possibilidades de compreensão e utilização com linguagens e simbologias diversas. O uso por vezes até místico desta relação pode ser percebido ainda na contemporaneidade com a atribuição de valores e características múltiplas às cores, gerando mais um código para estruturar simbologias relacionadas a elas. Estas simbologias são resultado da adoção consciente, por parte de um indivíduo ou grupamento social, de determinados valores representativos emprestados dos elementos que compõem estes sistemas ou códigos. Estas analogias representativas que dão origem à simbologia das cores, mais adiante na história da humanidade, se desdobram em estágios de subjetividade, e neste sentido tornam ainda mais complexa uma conceituação de termos como estética, beleza, feiúra e gosto pessoal, para elencar os principais que atravessam a filosofia e chegam ao fazer do maquiador em sua prática profissional.

> Da utilização da cor no ritual ao puro gosto pela cor vai um longo caminho de evolução social e psíquica em que participam inúmeros elementos conjuradores. Daí ser tão complexa a definição do gosto estético em geral. Não bastam esquemas apriorísticos de herança cultural, de estágios sociais, de características individuais, etc., tomados isoladamente, para determinar-lhe as causas. A mutabilidade do gosto com variantes coletivas e individuais em períodos mais ou menos curtos e seus estágios hierárquicos de preferências constituem o núcleo da dificuldade de conceituá-lo. (PEDROSA, 2014, p.111).

Estes códigos, sejam religiosos ou filosóficos, são variáveis de tempo e contexto, e com isso adquirem significações de cor diferentes para os indivíduos. O século XX (e dele em diante), com a culminância do desenvolvimento industrial e tecnológico das sociedades humanas, apresenta um amplo uso das cores, disponibilizado pelas possibilidades industriais de confecção de corantes e iluminação artificial, o que facilita uma maior abrangência cromática nas ambientações. As cores escolhidas e utilizadas passam, portanto, pela historicidade dos experimentos da área, em diferentes campos que constantemente se entrecruzam, como observamos no item 3.1 deste capítulo.

Os estudos para compreender e dominar a linguagem da cor se ampliam, servindo de suporte para sua utilização em

diferentes áreas, como os projetos de caracterização, que envolvem a criação de propostas de figurino e maquiagem. Para auxiliar na elaboração dos elementos deste vasto campo de estudo, Rê Fernandes (2008, p. 69-85) aborda cinco possíveis enfoques para se pensar a cor como linguagem[3]. São eles: *Sinestesia*, *Simbolismo*, *Semiótica*, *Psicologia* e *Comunicação*. No campo da **Sinestesia da Cor** nos deparamos com a capacidade humana de "*cruzar estímulos e sentidos*" (*ibid*. p.70) e que nos auxilia na compreensão das coisas de forma mais completa, gestáltica, ao nos possibilitar perceber em um objeto características outras como textura, formato, sabor, entre outros, e nos ajudando com isso a elaborar nossos próprios símbolos. O **Simbolismo da Cor** é, então, facilitado pelo processo anterior de Sinestesia da Cor, ajudando o ser humano a elaborar e atribuir significados, criando sentidos entre pessoas e coisas, sendo amplamente utilizado em diferentes contextos e culturas, aqui destacando-se as religiões (*ibid*, p.75-76). A **Semiótica da Cor** tem seu princípio na localização desta no espectro da luz, onde podemos avaliar sua natureza de acordo com sua inserção no espectro (denotação) para em seguida atribuir-lhe algum significado (conotação). Sendo a Semiótica estudo de linguagens não verbais, entender a cor como elemento de comunicação serve de base para realizar este entendimento de Semiótica da Cor, o método mais utilizado em comunicação visual, pois essa depende de associações universais para se comunicar (*ibid*. p.79). A **Psicologia da Cor** vem na sequência deste aprofundamento dos estudos semióticos, com a subsequente criação de associações entre cores e características dos indivíduos, como estado de espírito e predisposições psicológicas variadas (*ibid*. p.82). Por fim, mas não menos relevante pois atravessa e se relaciona com todos os enfoques anteriores, pensar a **Comunicação da Cor**[4] implica em compreender o contexto contemporâneo de uso de tecnologias como forma de expressão, e adicionar a este complexo campo a capacidade sinestética humana, estimulada pela operação conjunta de formas, cores, textos, figurinos e tantos outros elementos presentes em propostas de comunicação no

---

[3] Para mais perspectivas e discussões acerca das relações entre os elementos componentes da Percepção nos campos: *arte-psicologia*: ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** São Paulo: Cengage Learning, 2016 | *arte-semiótica*: SANTAELLA, L. **Percepção: Fenomenologia, ecologia, semiótica.** São Paulo: Cengage Learning, 2012 como formas de exploração destes dados aqui brevemente esboçados a partir das reflexões de Re Fernandes.

[4] Mais reflexões acerca dos elementos objetivos (do caminho da retina à interpretação, passando pelo córtex) deste processo de comunicação da cor e sua intrínseca relação com os elementos subjetivos do mesmo processo, ver a pesquisa e explicação de modelo para entendimento de linguagem visual aplicada ao design via estudos da percepção (de múltiplas áreas em associação): CSILLAG, P. **Comunicação com cores: uma abordagem científica pela percepção visual.** São Paulo: SENAI-SP Editora / ESPM, 2015.

campo audiovisual (*ibid*. p.83-84). Por sua riqueza sinestética, a cor é elemento fundamental para colaborar nesse processo comunicativo, e dominar sua linguagem facilita leituras e orienta conotações nas comunicações desejadas. As possibilidades de associação são tão amplas que, baseado em associações prévias feitas por William McDougall em 1921, em 1958 o Psicólogo estadunidense **Robert Plutchik** (1927-2006) faz uma analogia com a teoria das cores relacionando seus princípios a emoções (PLUTCHIK, 1962, p.108-125), criando um círculo (FIGURA 22) onde matiz, luminosidade e saturação, além de relações de oposição e complementaridade, presentes nos estudos de cor, mantem-se como base para as relações entre as cores-emoções vinculadas, gerando níveis variados de intensidade, como os estudos de cor que já vimos até o momento.

Vejamos, a partir deste arcabouço inicial de representação, algumas possibilidades de descrição e simbologia para as cores primárias (luz e pigmento) e o branco e preto, para buscarmos uma exemplificação (sem o intuito de gerar afirmações categóricas) das ideias anteriormente mencionadas. Aqui poderemos, quem sabe, vislumbrar a complexidade destes enfoques ressaltados por Fernandes, atuando de forma simultânea e enriquecendo nossas associações e processos comunicativos (ECKSTUT & ECKSTUT, 20013; GUIMARÃES, 2000; HELLER, 2013).

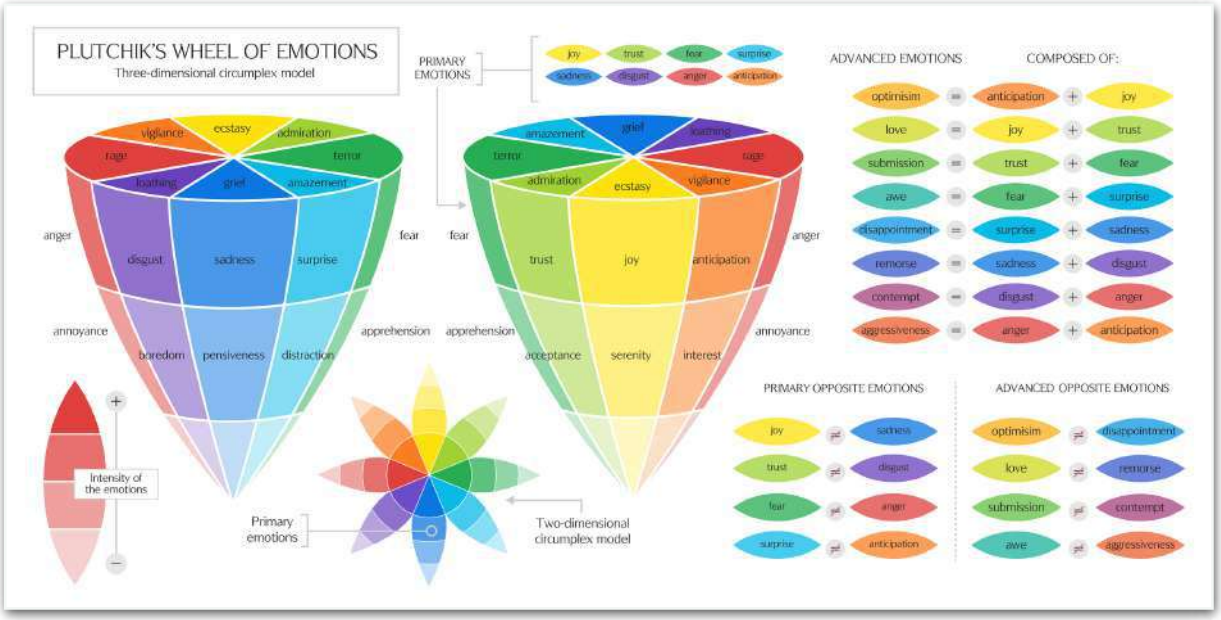


FIGURA 22 - MODELO TRIDIMENSIONAL DE EMOÇÕES DE PLUTCHIK

Fonte: Imagem sem definição de autoria, disponível em https://www.istockphoto.com/br/vetor/roda-colorida-de-emo%C3%A7%C3%B5es-de-plutchik-ifographic-gm1252749426-365671630 . Versão colorida, baseada no modelo multidimensional de emoções (Plutchik, 1962, p. 111)

O **preto**, já de início, destaca-se por não ser uma cor. Ele é a ausência ou privação de luz, e em condições normais não é encontrado em sua forma absoluta na natureza. Como pigmento, o preto absorve quase todos os raios luminosos que sobre ele incidem, e mesmo sendo um corante muito empregado na vida humana em sociedade, é percebido pelos bastonetes na periferia da retina. Nas artes o preto é um pigmento utilizado para constrastar e valorizar os matizes que dele são aproximados. No campo simbólico, ao longo do desenvolvimento e evolução social da humanidade já foi vinculado a diferentes elementos, como violência, sombra, frio, angústia, luto e frustração.

O **branco**, ao contrário, é a síntese aditiva das luzes coloridas, é a mistura de todos os matizes do espectro solar, e pode ser produzido pela junção de uma cor luz com sua complementar. Como pigmento representa uma superfície capaz de refletir o maior número possível de raios luminosos contidos na luz branca. Curiosa e paradoxalmente, para o campo da física é a soma das cores, para o campo da psicologia, é a ausência delas. No simbólico, já foi e continua sendo atrelado a mutações, transições, morte, nascimento, pureza e paz.

O **vermelho** é cor primária em luz e pigmento (o que significa que não se decompõe em ambos) com maior grau de cromaticidade. Sendo a mais saturada de todas as cores, torna-se mais visível, comparativamente. Suas complementares são em cor-luz o ciano e em cor-pigmento o verde. Assim como os demais matizes, há uma variedade de nomenclaturas para suas muitas variações tonais. Nos estudos de luz e pigmento costuma ser considerada uma cor contraditória, pois surge da variação entre raios violeta e alaranjado (como luz), e se constitui tanto da participação de azul como de amarelo (como pigmento), servindo de ponto intermediário entre eles e por ambos influenciado, podendo ser considerado quente ou frio de acordo com a composição. No simbólico, é cor do fogo, do sangue, importante para muitos povos, evoca calor, paixão, expansividade, harmonia, felicidade (FIGURA 23).

O **azul**, assim como o vermelho, também é cor primária em luz e pigmento (não se decompondo em ambos), sendo a mais escura das cores primárias, a ponto de na pintura funcionar como sombra por ser mais próxima do preto. Como complementares tem em cor-luz o amarelo e em cor-pigmento o laranja. É uma cor que esfria todas as cores com as quais é misturado. No simbólico é a cor do infinito, do mistério, evoca morte, nobreza, justiça, lealdade e fidelida-

de. Surge na superfície transparente dos corpos e é usado na cromoterapia por ter significação metafísica, acalmando e tranquilizando. (FIGURA 23)

O **verde** é cor primária em luz (não se decompondo), tendo o magenta como complementar, e cor secundária em pigmento (se decompondo em amarelo e azul), tendo o vermelho como complementar. Costuma ser muito utilizado para decorar interiores e por ter atrelado a sua simbologia capacidades tranquilizantes e sedativas. É vinculado a esperança, força, imortalidade, boa sorte, razão e conhecimento (FIGURA 24).

O **amarelo** é o oposto do verde: cor primária em pigmento (não se decompõe), sendo complementada pelo violeta, e cor secundária em luz (mistura de vermelho e verde), sendo complementada pelo azul. Na distinção psicológica das cores entre fri-

FIGURA 23 - CORES E MENSAGENS ASSOCIADAS - VERMELHO E AZUL

Fonte: EISEMAN, L. **Color: Messages and meanings: a PANTONE® color resource.** Gloucester: Hand Book Press, 2006. p. 11; 35.

as e quentes, é considerada a cor quente por excelência. Cor muito utilizada em decorações de templos e túmulos ao longo da história, no campo simbólico é associada ao feminino, ouro, sol, eternidade, fé, calor, energia e claridade (FIGURA 24).

Há nos estudos de diferentes áreas associações simbólicas das demais cores do espectro. O foco de, neste segmento de capítulo, salientarmos as primárias e preto e branco, serve para exemplificar alguns destes elementos, que perpassam áreas como arquitetura, decoração, pintura, design, e

FIGURA 24 - CORES E MENSAGENS ASSOCIADAS - VERMELHO E AZUL

Fonte: EISEMAN, L. **Color: Messages and meanings: a PANTONE® color resource.** Gloucester: Hand Book Press, 2006, p.23;41.

também a maquiagem (EISEMAN & RECKER, 2011; EISEMAN, 2000, 2006, 2017; BATY, 2017; PASTOUREAU, 2001, 2011). Nas formações e textos destinados ao segmento da maquiagem, costumam-se direcionar o estudo de cor para noções básicas de cores primárias luz e pigmento, criação de secundárias e terciárias, e não é incomum partir-se dali para estudos de harmonia e complementariedade. Contudo, como vimos ao longo desta pesquisa, há muito mais envolvido quando estudamos luz e cor. Sendo a maquiagem uma atividade que envolve setores de saber e prática embasados por conhecimentos tanto de cor-luz quanto de cor-pigmento, é interessante pontuar a importância dos estudos amplos e aprofundados destes para fundamentar a prática artística e profissional do maquiador, qual seja sua área de foco de atuação, pois independente desta, sua função é comunicativa. Aqui, destacamos mais uma gama de cores, nomeadas como **marrons** (FIGURA 25), que não existem como cores luz, e em pigmento existem, por exemplo, a partir da mistura de amarelo com preto ou de amarelo com vermelho e preto, trazendo variações para o marrom produzido. O destaque se deve ao fato do marrom ser o tom de pigmento que se costuma associar quando pensamos na maquiagem em cores de base para

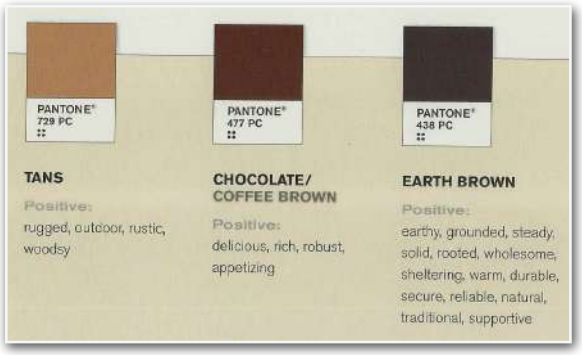


FIGURA 25 - CORES E MENSAGENS ASSOCIADAS - MARRONS

Fonte: EISEMAN, L. **Color: Messages and meanings: a PANTONE® color resource.** Gloucester: Hand Book Press, 2006, p.29.

fazer as coberturas das peles humanas. Nelas concentram-se as atividades da maior parte da atuação do maquiador, e é fundamental que este saiba como criar as variações tonais necessárias e apropriadas para a execução de seu trabalho. Neste sentido, os campos psicológicos e simbólicos podem ser enriquecidos em nosso momento atual com as necessidades dos indivíduos e as buscas por melhores representações e validações de suas colorações de pele na sociedade em que se inserem. Desta forma, ainda que resumida para esta pesquisa, podemos vislumbrar uma relação íntima entre os estudos de luz e cor e a atividade do maquiador dentro do universo mais amplo da arte, e do maquiador-caracterizador em particular, servindo como canal de linguagem e comunicação de algo dentro de um projeto artístico/cênico a que a caracterização se destine.

> A linguagem devidamente elaborada, com todas as suas implicações, é que possibilita a realização efetiva da comunicação.
> Nas manifestações artísticas não existe um compromisso com a comunicação.
> As artes operam com percepção, expressão, sensibilidade e criatividade. Para que a expressão se transforme em comunicação, é preciso que passe por um processo de organização da linguagem.
> Codificação é um consenso sobre o significado de alguma manifestação expressiva.
> A linguagem que favorece a comunicação exige um nível mínimo de universalidade. Assim, para que cor seja lida em algum projeto, é importante que seja expressa de forma minimamente sistematizada e universal. Ela deverá ser decodificada, ou seja, seus significados deverão ser compreendidos de forma semelhante por um grande número de leitores.
> O profissional que se utiliza da linguagem da cor deve se exercitar na percepção das manifestações de cor na natureza, conhecer a fundo a natureza física das cores e sua posição no espectro radiante. Com base nessas informações, ele estará mais seguro na escolha dos significados e poderá selecionar as cores de forma adequada para cada projeto. (FERNANDES, 2008, p.79-80)

As proposições de Re Fernandes para pensar a cor enquanto linguagem são acompanhadas por estudos recentes que tem origem nas necessidades da indústria e suas aplicações de cor para transmissão de mensagens, como os de Leatrice Eiseman para a Pantone, que nos auxiliam no entendimento da cor em seu amplo espectro de inserção na vida do ser humano contemporâneo, inclusive como preditiva de tendências ao ser aplicada em diversos campos da vida social. Em que pese a complexidade do tema e necessidade de aprofundamento que uma análise demandaria, podemos resumir que os universos da moda, do entretenimento, das artes, de exibições em museus, somados a fatores sociológicos, econômicos, padrões cíclicos, estilos de vida, misturas culturais e avanços tecnológicos, são alguns valiosos indicadores para configurar tendências diversas de aplicação das cores em setores da sociedade que variam da pintura e maquiagem, a arquitetura e decoração de interiores, design de produtos, criação de personagens para jogos e encenações diversas, consultorias de coloração pessoais e profissionais, criação de novos matizes em pigmentos e tintas, para citar alguns. Neste ponto salientamos que as subjetividades tem papel reforçado, tanto se relacionando com a percepção dos objetos e suas cores no mundo, como relacionando o que é percebido a particularidades do psiquismo dos indivíduos, trazendo elementos como satisfação pessoal e segurança psíquica para o tabuleiro de informações a se relacionar com a cor. Aqui, Leatrice Eiseman (2000, p.123) pontua que, ainda que hoje tenhamos uma ampla gama de matizes à disposição, ainda assim buscamos mais e mais opções que se relacionem com nossas questões internas e representem

fontes de conforto visual, que se desdobra em conforto psíquico. Haveria, portanto, uma relação entre o indivíduo e o produto (ou outro elemento do mundo material) atravessada diretamente pelas cores aplicadas a estas materialidades.

Retornando aos experimentos com o uso da cor nas artes, quando estudamos a história da pintura, por exemplo, há uma inegável relação entre o desenvolvimento científico no campo de estudos de luz e cor (na física, na química, na psicologia, etc.) estimulando um amplo desenvolvimento tecnológico e industrial, que se desdobra na vida social e artística dos indivíduos. Os conhecidos movimentos artísticos de cada momento da história da pintura ocidental vão produzindo, cada um a seu modo e de acordo com as possibilidades de contexto (época, local, recursos, debates sociais), experimentações próprias com as cores disponíveis, os materiais para produção de pigmentos, e as múltiplas simbologias associadas às cores e suas relações de contraste e harmonia. Os experimentos e estudos como os realizados por Chevreul, por exemplo, influenciam correntes de pensamento artístico reforçando a relação estreita entre desenvolvimento científico, tecnológico/industrial e artes, nos levando ao encontro de renomados especialistas no uso da cor, como Delacroix, Van Gogh e Cezzane, para citar alguns. Em meios a guerras no continente Europeu, arte e experimentações encontram caminhos de novas reconexões, trazendo para este contexto frutífero - ainda que conturbado - o desenvolver de experiências de compilação e organização de conhecimentos voltados para o ensino, a pesquisa e a aplicação prática destes nas artes visuais, arquitetura, pintura, e afins.

A Bauhaus, na Alemanha, é uma importante escola representante deste caminho de aprofundamento no ensino de forma e cor ao se constituir como um ambiente que buscava integrar arte, ciência, educação e aplicação na indústria (BARROS, 2011). Criada no início do século XX a partir da fusão de uma Academia de Belas Artes com uma escola de artes e ofícios (esta podemos compreender como algo semelhante ao nosso entendimento de escolas técnicas), a escola construiu um espaço de criação de teorias, desenvolvimento de processos, e metodologias de ensino de cor, aplicadas muito além da área de artes. Sendo o objetivo conseguir um bom design (entendido como resultado do diálogo entre arte e técnica), aos docentes - e também a seus alunos - era estimulado que fossem além da mistura técnica de pigmentos, podendo desenvolver processos criativos e teorizações diversas. Na

possibilidade de ensinar em paralelo tanto formas quanto cores, buscando uma simbologia universal para facilitar o processo de comunicação visual, os estudos advindos da Bauhaus adquirem relevância para este campo da comunicação humana, que, como vimos anteriormente, é complexa e multifacetada. Deixando de lado a idéia de talento nato e não se intimidando pela amplitude do tema cor, da Bauhaus surgem nomes, procedimentos, aplicações e teorizações com desdobramentos em áreas como a arquitetura, o design, a pintura, mas também a Psicologia[5] (e se entendemos até aqui o quanto o fazer do maquiador é um desdobramento de estudos e práticas do campo das artes, podemos também inserir a maquiagem neste rol de áreas influenciadas), e que ainda se fazem presentes e relevantes na atualidade em cursos, manuais, livros didáticos e afins.

Dos seus muitos mestres, destacamos duas duplas com focos diferentes e que merecem um olhar mais cuidadoso em função da riqueza de suas produções, que extrapolam os limites deste trabalho: desenvolvendo verdadeiras teorias da criação temos **Paul Klee** (1879-1940) pensando a cor como um processo contínuo de transformação e **Wassily Kandinsky** (1866-1944) a compreendendo como um canal de evocação de emoções para expressão da realidade interior do ser humano; e desenvolvendo metodologias didáticas para o ensino de cor, temos **Johannes Itten** (1888-1967) e **Josef Albers** (1888-1976), pensando em processos de assimilação e resposta, vivência dos fenômenos e percepção visual. Klee, como pintor e artista vê-se desafiado a desenvolver seu lado educador, formador, ao ser convidado para compor o quadro docente, transmitindo seus conhecimentos e sua intuição artística de forma sistematizada e com construção teórica. Itten, como responsável pelo curso introdutório da escola, teve a possibilidade de explorar com os alunos as bases de conhecimento para que estes pudessem unir arte e técnica, colaborando com a indústria ao final de suas formações, que levavam em torno de 3 a 4 anos ao todo.

Sem formação pedagógica, o artista Klee elabora um sistema teórico para seus ensinamentos a partir de sua prática pessoal e experiência artística. Sua obra busca explorar princípios da natureza para trazer à consciência novos valores de qualidade. Baseando-se em sua experiência de realidade, ele busca a redução dos dados de um fenômeno até encontrar o que seria uma infor-

[5] Não apenas os princípios das teorias da criação desenvolvidos na escola coincidiam com os da Psicologia da Gestalt, esta última ainda é uma das bases de sustentação da Gestalt-Terapia, abordagem clínica fundada por Fritz Perls, que se nutre de fontes diversas para o desenvolvimento da abordagem como: suas experiências com o Teatro e suas relações com artistas, alunos e mobilizadores sociais diversos que frequentavam a Bauhaus à época.

mação mínima, imutável, esta a representante da qualidade daquele fenômeno. Seu foco não era a criação de regras estilísticas, mas sim a valorização do processo de construção das formas, e não seu resultado final. Buscar raizes dessas formas é tarefa que perpassa o campo do inconsciente do indivíduo, sendo um trabalho de introspecção e libertação de idéias pré-concebidas sobre o mundo e a realidade. Ao desenvolver seu método de ensino, Klee tem a possibilidade de observar seus próprios métodos, reconhecer sua visão de arte e organizar seus processos criativos. Sua arte, ensino e relações com o processo artístico estão interligados por suas concepções de *natureza* (envolve todo o universo; a partir das leis que a regem ele deduz as leis artísticas), *movimento* (cósmico, forças da gravidade; entendido por ele como força formadora), *intuição* e *intelecto* (vias de concepção das leis artísticas). Com estas bases, seu trabalho docente estimulava que os alunos buscassem suas próprias interpretações artísticas, sem o estabelecimento de normas além da indicação dos pontos de partida para uma composição básica (linha, plano e cor).

Sua compreensão das cores no círculo cromático adicionavam ao contexto a noção de movimento, dando um caráter poético a sua interpretação desta sistematização de informação sobre cor, não sendo compreendido como algo estático. Ao compor sua teorização sobre a cor, ele ainda destaca a influência de outros artistas e pesquisadores do campo, como Runge, Goethe e Kandinsky. Unindo o conhecimento acumulado historicamente até seu momento, ele estuda as cores do arco-íris e a parte mais externa do círculo cromático onde se encontram os matizes (cores puras) e ao tentar compreendê-los observa uma dificuldade de entendimento entre os limites do espectro visível (o violeta de um lado e o azul-índigo de outro), e postula que estes seriam na verdade metades que formariam um inteiro, o violeta, e as cores do espectro passariam de 7 para 6. Daqui saem seus entendimentos acerca das *cores complementares* (em pares verde-vermelho, azul-laranja e amarelo-violeta), dos *falsos pares de complementares* (formados por matizes sem disposição diametralmente oposta no círculo), e destes últimos ele empreende cálculos para prever o resultado de misturas de falsos pares, sempre mantendo sua busca por equilíbrio das cores primárias visando satisfação visual. Além do uso do círculo com os desdobramento mencionados (dentre muitos outros detalhamentos de seus estudos que valem leitura posterior com mais aprofundamento), Klee tenta ainda criar uma relação entre as cores e os valores

claro e escuro, gerando a estrela totalizante dos níveis cromáticos (FIGURA 26) (SPILLER, 1961; WICK, 1986).

Itten, por sua vez, desenvolvida uma estruturação de metodologia de ensino de artes, tendo como base e influência fontes como os estudos de Chevreul, Goethe, Höezel, Bezold, Hering, entre outros. Daqui saem os embasamentos para suas conceituações da diferenciação entre agente (pigmento) e efeito (percepção) cromático, noção de subjetividade aplicada às preferências individuais por cores criando o timbre subjetivo (dado usado inclusive em testes psicológicos), chegando à harmonia enquanto abordagem objetiva, via combinações de cores justapostas que tragam satisfação ao olho humano evitando ilusões cromáticas na composição (como o efeito de pós-imagem, ou contraste sucessivo, estimulação excessiva de um dos tipos de cones na retina, saturando-o o gerando o efeito de sensação de cor complementar) (ITTEN, 1973). Do círculo cromático como ponto de partida, ele ainda estrutura formas geométricas se relacionando dentro do círculo para conceber visualmente suas possibilidades de combinações harmônicas (seu conceito de combinação harmônica reside em misturas produzirem cinza neutro) (FIGURA 27). Por fim, de sua extensa lista de contribuições, para este estudo vale ainda apontarmos seu uso

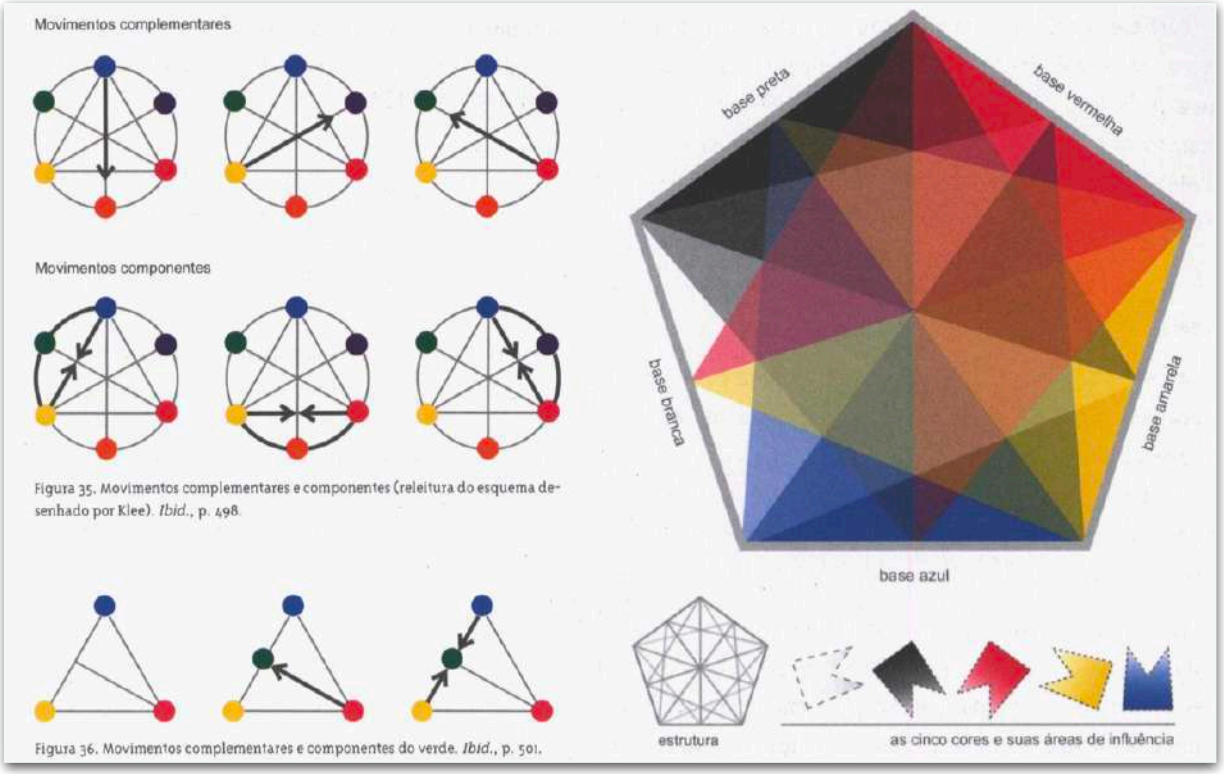


FIGURA 26 - MOVIMENTOS COMPLEMENTARES E ESTRELA TOTALIZANTE

Fonte: BARROS, L.R.M. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe.** São Paulo: Ed. Senac, 2011, p. 138 e 147. Montagem feita por mim de recriações em computação gráfica dos desenhos de Paul Klee feitas pela autora acima, a partir das anotações de Klee presentes em SPILLER, J. (org) **Paul Klee Notebooks - Volume 1: The thinking eye.** Londres: Lund Humphries, 1961, p. 498, 501 e 507.

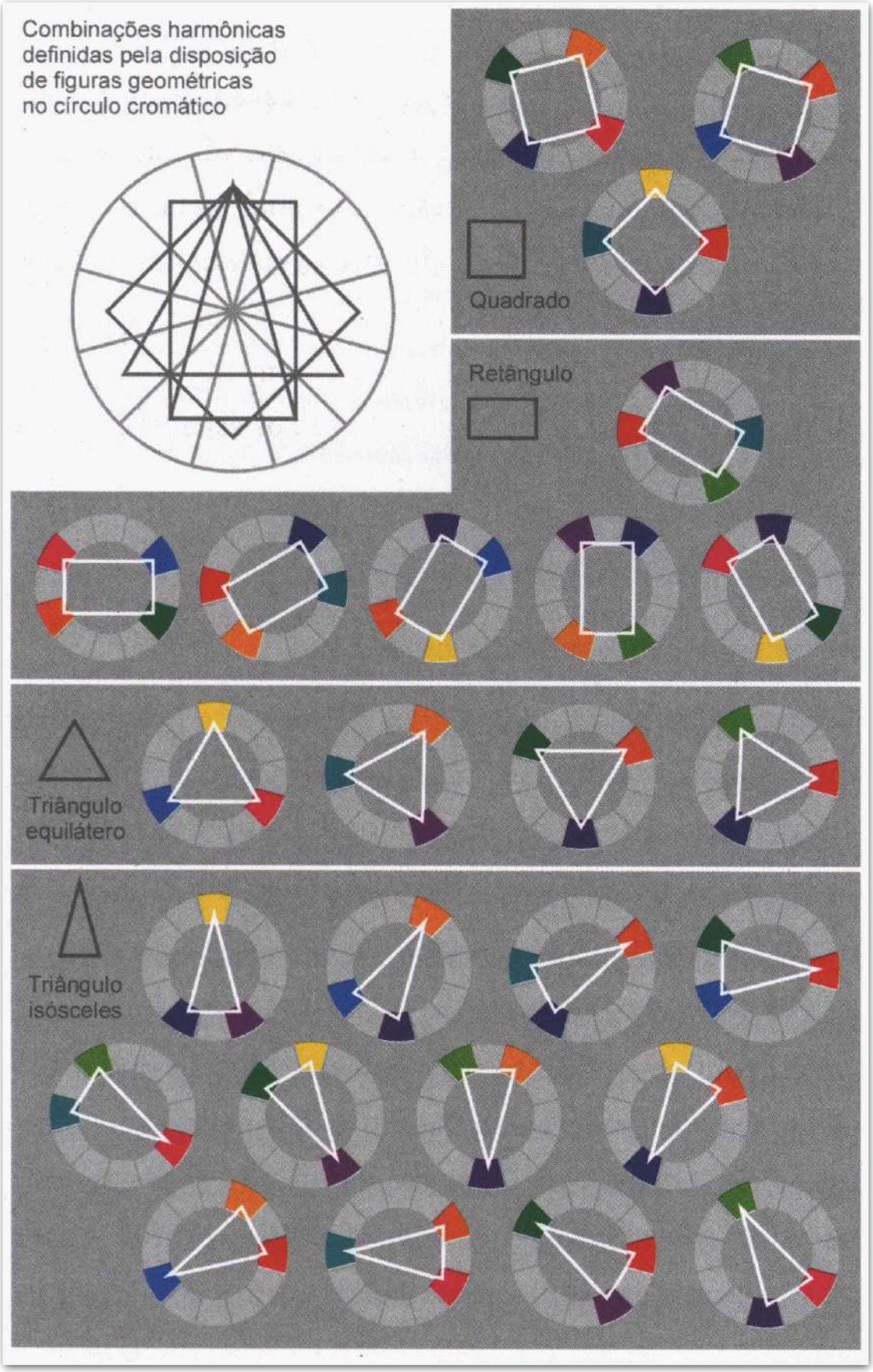


FIGURA 27 - COMBINAÇÕES HARMÔNICAS DE ITTEN

Fonte: BARROS, L.R.M. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe.** São Paulo: Ed. Senac, 2011, p. 95.

dos contrastes cromáticos, onde ele referencia os esforços de artistas e pesquisadores que o influenciaram, contudo pontua a falta que sente de uma estruturação de exercícios para sistematizar o entendimento destes mesmos constrastes (ITTEN, 1973, p.36), que ele lista em 7 e veremos mais adiante.

> Percebemos aqui quanto a Bauhaus estava à frente de seu tempo. Inserida no contexto entreguerras, seus ideais universalistas antecipavam uma visão globalizada, liberta de fronteiras terrestres e culturais, que hoje, quase um século mais tarde, começamos a experimentar embora seja preciso dizer que não foram superadas as desigualdades econômicas e sociais, o que impede o acesso da grande maioria aos benefícios que a tecnologia e o design oferecem.
> Fundada em 1919, a Bauhaus manteve-se por catorze anos na Alemanha, até ser extinta pelo governo nazista em 1933, quando as obras de seus mestres e alunos foram consideradas arte degenerada e bolchevista pela política cultural do partido.
> Ao ser extinta na Alemanha, seus colaboradores refugiram-se em outros países da Europa e nos Estados Unidos, disseminando suas ideias avançadas em outras instituições de ensino. (BARROS, 2011, p.30-31).

Após esta breve contextualização acerca das cores e simbologias associadas aplicadas à indústria e mercado (via combinações, contrastes, harmonia) partiremos então, neste momento, para uma busca por compreender mais elementos da teoria da cor presentes em materiais que servem como didáticos, são desenvolvidos em pesquisas de múltiplos campos do saber, e que compõem as partes do todo de fundamentação da atividade da maquiagem em geral, e da maquiagem de caracterização em particular.

> O trabalho de criação visual realizado por maquiadores, caracterizadores, coloristas, figurinistas e diretores de arte é diretamente afetado por estes estudos diversos, que servem de fundamento para a criação e execução de trabalhos que vão da execução de beleza para uso pessoal à construção e coloração de uma prótese cênica, passando por análise de cores pessoais, harmonia de cena, entre tantos aspectos que perpassam a criação de uma identidade visual[6]. (MEDEIROS, 2019a, p. 8)

Pensar em cor e nos caminhos de desenvolvimento de seus estudos e teorizações específicos nos remetem ao desenvolvimento histórico das artes em geral, com seus paralelos internos permitindo associarmos os sentidos além da visão, utilizando inclusive analogias com estudos e nomenclaturas advindos da área dos sons via música, por exemplo. O ritmo de desenvolvimento específico das teorias sobre a cor se dar de forma mais lenta que de outras áreas associadas aos sentidos se deve muito pela dificuldade humana em compreendê-la, o que se consegue através das experimentações científicas com a luz. Daqui floresce o

[6] Identidade visual, neste texto inicial, indica o que neste estudo atual chamo de caracterização de um personagem.

campo específico de estudo de cor e suas pesquisas e aprofundamentos devidos. Quando Newton, por exemplo, estabelece que o branco se produz pela junção de uma cor e sua complementar, cria-se ali uma compreensão inicial acerca de acordes cromáticos, onde a ordenação das partes (as cores complementares) definem o todo (a luz branca). Nesta idéia encontramos a definição mais precisa acerca da harmonia na teoria da cor, sendo estipulada como "*disposição bem ordenada das partes de um todo*" (PEDROSA, 2014, p.156). A terminologia empregada nesta área mantém ainda, desde os estudos de Newton (RIBEIRO, 2017, p. e4604-2), as analogias com termos encontrados na música, como escalas, tom e harmonia.

Mantendo a noção trazida pela l**ei geral de harmonização** que indica uma integração equilibrada das partes dentro do todo, podemos compreender as noções de escalas de valores e de tons. A escala de valores envolve uma organização pensando em índices de luminosidade (pense na cor enquanto luz), e tem seus limites mais extremos o branco e o preto como representantes da luz e sua ausência, respectivamente. Na nomenclatura específica, encontramos **degradação** e **rebaixamento** de uma cor como indicativos do caminho que elas percorrem, se este é no sentido do branco (degradam-se) ou do preto (rebaixam-se). Os chamados coeficientes de claridade variam, portanto, de 100 para o branco a 0 para o preto absoluto, passando as demais faixas luminosas (comprimentos de onda variados que produzem sensações coloridas) por variações de claridade que relacionam seu percentual de reflexão de luz ao percentual de degradação ou rebaixamento para atingirem o branco ou o preto. (FIGURA 28) Para pensar a harmonia na escala de valores, compreende-se um equilíbrio entre três referências: máxima luminosidade (branco), máxima obscuridade (preto), luminosidade intermediária entre estes índices (cinza-médio). A escala de tons

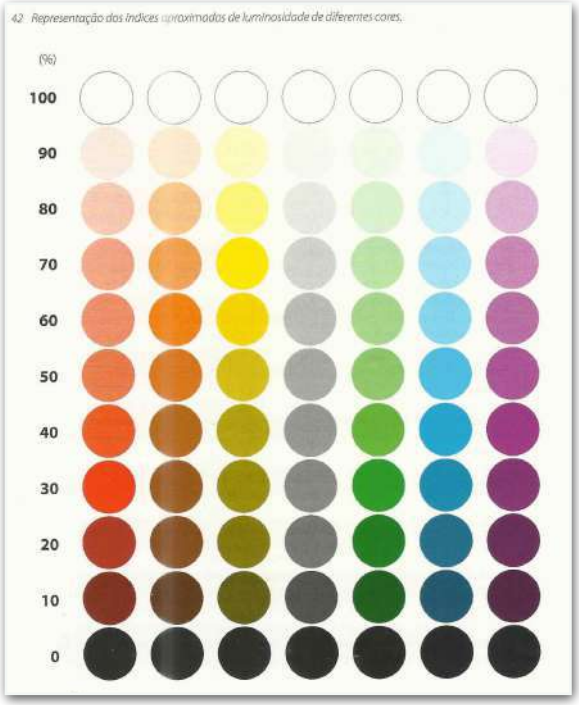


FIGURA 28 - ÍNDICES DE LUMINOSIDADE

Fonte: PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014. 10 ed, p. 160.

refere-se a uma organização cromática (pense na cor enquanto pigmento), e ao aplicarmos os conhecimentos da escala de valores aos tons com vistas a compreensão de sua harmonia, esta é facilitada ao pensarmos os matizes e o claro-escuro em conjunto construindo diferentes índices de luminosidade de cores variadas, visto que harmonizar os tons puros demandaria maior complexidade e sensibilidade por parte do artista - o que não significa necessariamente impossibilidade ou dificuldade. Israel Pedrosa nos apresenta dois círculos de harmonização (FIGURA 29) que nos auxiliam neste entendimento, estruturando sete anéis concêntricos dispostos em cores e valores diametralmente complementares formando círculos de cores dessaturadas (da cor ao branco) e rebaixadas (da cor ao preto). Sensibilidade, neste contexto, é fundamental para harmonizar tons e valores e entender as escalas e sua relevância para as artes e seus estudos.

Neste ponto do trabalho, voltamos ao início deste capítulo pois para pensarmos harmonia e composição faz-se fundamental reforçar a relevância dos estudos de criação de sistemas de representações de cores, sejam eles uni, bi ou tridimensionais. Embora muitos dos círculos cromáticos apresentados sejam prestigiados até os dias atuais nos materiais e estudos de arte, design, arquitetura e áreas afins, vimos anteriormente que é a partir de estudos científicos no campo da Física que se constrói uma sistematização amplamente aceita e difundida em escala mundial, o diagrama tricromático XYZ (de

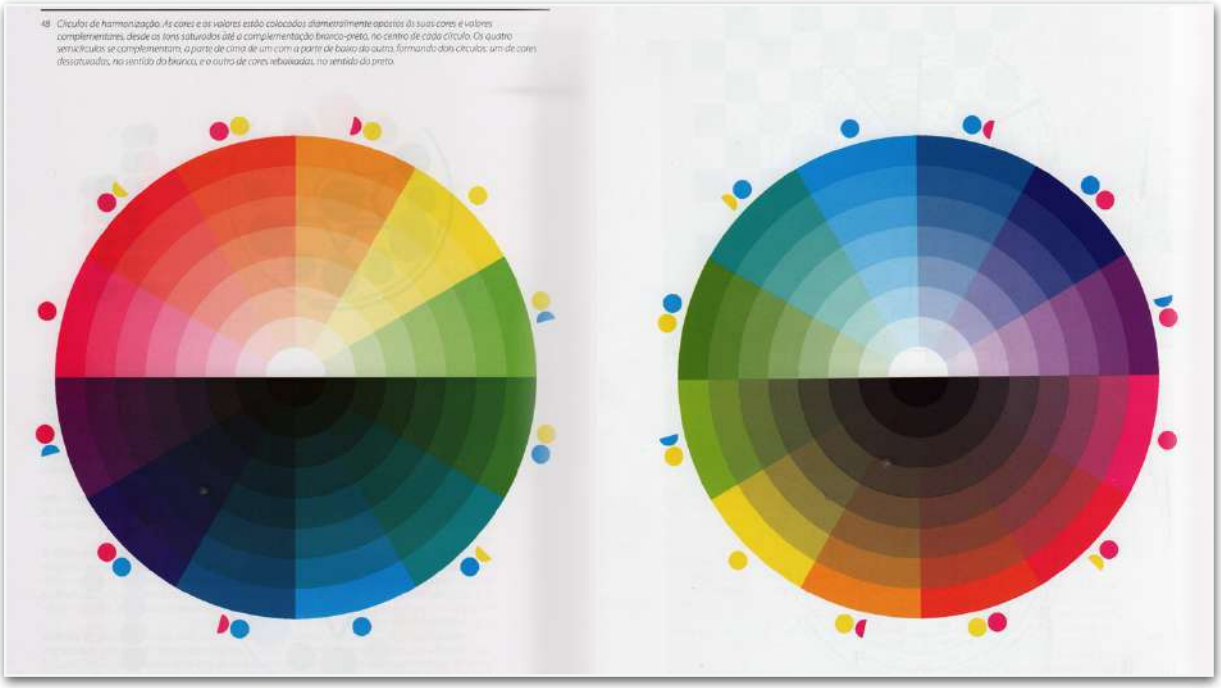


FIGURA 29 - CÍRCULOS DE HARMONIZAÇÃO

Fonte: PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014. 10 ed, p. 168 e 169.

tríplice estímulo). Assim, em 1931 este diagrama passa a ser recomendado pela Comissão Internacional de Iluminação (CIE) e nele são estabelecidas as correspondências entre coeficientes colorimétricos (cor enquanto luz) X para vermelho, Y para verde e Z para azul, constituindo o sistema RGB (R - red em inglês / vermelho; G - green em inglês / verde; B - blue em inglês / azul). A maior precisão deste sistema se deve à possibilidade de expressão matemática dos comprimentos de onda específicos. As dificuldades no estudo de cor, contudo, continuam presentes diante das variações de nomenclatura e das aplicações dos estudos em áreas amplas e diversas, demandando conhecimento profundo de seus aplicadores e estudiosos.

Historicamente, os estudos sobre a cor demonstram que quatro fatores formam a base para os fenômenos cromáticos, sendo eles: **qualidade** (característica da cor), **forma** (áreas coloridas), **quantidade** (extensão da área) e **posicionamento** (relacionamento e integração das áreas). Ao pensarmos em composição e combinação de cores, estamos falando de cores que formam duplas e se ajustam, formando acordes cromáticos pelo efeito da ação de constrastes simultâneos. Não se deve confundir, contudo, essa combinação com a idéia de beleza ou feiúra da cor, ou garantia de harmonia entre elas, pois as cores podem se combinar por uma diversidade de fatores como semelhança mas também dessemelhança. O equilíbrio no acorde pode ser conseguido por alguns caminhos, como: aumento ou diminuição do índice de luminosidade de uma das cores sem perda do tom; e dessaturação ou rebaixamento do tom. Aqui vale destacar a diferença entre harmonia e combinação, como pontua Israel Pedrosa (2014, p. 174):

> A harmonia cromática expressa o equilíbrio dos elementos mais ativos da escala de tons. Nesta escala as cores puras (tons) substituem as funções dos valores de luzes e sombras (claro-escuro).
> Comumente a harmonia é confundida com a combinação ou acorde de cores. Neste, a ação de semelhança e de constraste das partes constitui a unidade e, portanto, seu princípio geral. Mas a harmonia, pressupondo o equilíbrio de um conjunto de partes ou de unidades para formar uma totalidade de novo tipo de relação aos elementos que a integram, exige algo que ultrapasse o simples acorde.
> Um vermelho e um verde, um amarelo e um violeta, um azul e um laranja, tomados dois a dois, podem formar acordes, mas não uma harmonia. Para que surja a harmonia, é necessária a superação do conflito das forças contrárias, expresso pela ação das complementares. Por isso, Newton afirmara que as complementares não são o princípio da harmonia, fundando-se esta numa maneira qualquer de identidade das partes, e não na simples oposição das mesmas.
> A dificuldade para harmonização das cores puras é bem maior do que para a harmonização de valores coloridos ou incolores. Enquanto nesta última os conflitos são eliminados pela adição do branco e do preto, na primeira o conflito só terminará pelo equilíbrio

harmônico, e não pela extinção da vibração das cores conflitantes.

Passando da harmonia para o contraste, quando o químico francês Chevreul pesquisa e desenvolve explicações científicas para os até então experimentos artísticos intuitivos acerca do contraste simultâneo de cores, ele demonstra que por uma cor ter como complementar outra cor de gênero oposto (quente e fria), deduz-se que elas sendo justapostas se exaltem, influenciando-se. E no caso de duplas de cores do mesmo gênero sendo justapostas, uma influenciaria na complementaridade da outra, ou seja: duas cores quentes juntas se esfriam mutuamente, o mesmo ocorrendo com duas cores frias. Os contrastes, como trabalhados por Itten (1973, p.35-109), são:

1) **de cores puras** - entre as cores vivas e saturadas da parte mais externa do círculo cromático
2) **claro-escuro** - exploração dos níveis de luminosidade e escalas tonais das cores
3) **quente-frio** - intensidade do efeito quando se opõem as metades laranja/vermelho e azul/verde
4) **complementar** - junção de matizes opostos do círculo cromático
5) **simultâneo** - ilusão de ótica, derivada do efeito de cores complementares, quando o olho produz a sensação da cor oposta
6) **de saturação** - entre cores puras e cores acinzentadas
7) **de quantidade/extensão** - entre diferenças de áreas ocupadas por duas ou mais cores

Nas figuras 30 e 31 temos a visualização destes contrastes aplicados a algumas obras de arte, a partir de Itten e seus estudos. Pensar estas relações, enfim, abre caminhos para adentrarmos o campo da Psicologia para compreender os efeitos advindos das sensações visuais gerando percepções diversas, e seus possíveis impactos no psiquismo humano. A Psicologia Experimental, e em particular a Psicologia da Gestalt, servem como um suporte para aprofundarmos estes conceitos e relações, e entendermos mais um pouco acerca da percepção e suas possíveis relações com o processo criativo. Como percebemos neste segmento, arte e psicologia parecem se entrelaçar a todo momento nas tentativas de teorização e criação de metodologias de ensino sobre a cor, e sendo a prática profissional da maquiagem alicerçada no entendimento de cor aplicada a cor de pele, é fundamental para este estudo olharmos para esta área com mais atenção e curiosidade.

FIGURA 30 - CONTRASTES - TEORIA E PRÁTICA 1

Fonte: Fonte: ITTEN, J. **The art of color: Subjective Experience and Objective Rationale of Color.** New York: Wiley, 1973 [1961]. Montagem feita por mim a partir de imagens do livro de Itten, páginas diversas, com exemplo do tipo de contraste e ele aplicado a uma obra de arte.

FIGURA 31 - CONTRASTES - TEORIA E PRÁTICA 2

Fonte: Fonte: ITTEN, J. **The art of color: Subjective Experience and Objective Rationale of Color.** New York: Wiley, 1973 [1961]. Montagem feita por mim a partir de imagens do livro de Itten, páginas diversas, com exemplo do tipo de contraste e ele aplicado a uma obra de arte.

3.3 COR E SER HUMANO - percepção e bases psicológicas

No campo da percepção visual da cor, já adentrando o universo da Psicologia, podemos mais uma vez iniciar retomando uma parte dos estudos de Goethe acerca da estrutura da cor, pensando sua relação com os estímulos. A estrutura da cor envolve os matizes da luz refratada funcionando como estímulos da sensação cromática. Estes matizes se dividem em estímulos fisiológicos (integrado com a sensação), físicos (emitido por fonte energética direta ou por dispersão de luz branca) e físico-químicos (a natureza e organização dos átomos nas moléculas determinaria a cor percebida nas substâncias). A colorimetria, enquanto processo de análise de superfícies iluminadas por luzes compostas e análise das luzes que a iluminam, não leva em conta a percepção e suas diferenças em relação à cor. A Psicologia entra em cena neste contexto a partir da Psicologia Experimental, que expande os estudos sobre o cérebro, reconhecendo-o como responsável principal pelo pensamento lógico e em imagem. Este dado é de fundamental importância para que possamos compreender as relações que passam a ser estabelecidas pelo indivíduo e o que percebe visualmente, dentro de seu contexto social e histórico. (FADIMAN & FRAGER, 1979; RODRIGUES, 2007).

Diversas contribuições podem ser elencadas neste campo, como as de **Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz** (1821-1894) acerca da interligação de dados físicos, fisiológicos e psicológicos na formação das sensações; de **Wilhelm Maximilian Wundt** (1832-1920), que estipula a definição de **sensação** como resultado da estimulação de órgão sensorial, e de **percepção** como formada pela consciência do objeto ou acontecimentos externos; de **Hermann Ebbinghaus** (1850-1909) em seus estudos sobre processos superiores definindo como base a memória a partir dos domínios da sensação e da percepção; até chegarmos aos fundamentos da gestalt, a partir de **Max Wertheimer** (1880-1943)**, Kurt Koffka** (1886-1941) **e Wolfgang Köhler** (1887-1967), que com a noção de todo-parte pontuam que os fatos psicológicos são unidades organizadas em determinados padrões ou formas - a gestalt, e abrem espaço para a aplicação de noções de estrutura, forma e totalidade nos estudos dos fenômenos psicológicos. Ainda, e não menos relevante, temos a contribuição de Wertheimer com a

conceituação de pregnância, que subordinaria nossa capacidade perceptiva e indicaria os princípios que regem as imagens. Pregnância, ou boa forma, forma funcional, seria uma estrutura simples, equilibrada, homogênea e regular, resultado de características dos elementos formais da organização perceptual, tais como proximidade, semelhança, movimento, continuidade e complementação. Fechando este segmento, as contribuições de **William James** (1842-1910) sobre figura-fundo como constitutivos do campo perceptivo merecem destaque, por ressaltarem que a relação inerente de integração ou conflito entre a figura e o fundo são resultantes da avaliação de espaço no mesmo plano ou em profundidade.

Para, então, compreendermos o caminho percorrido entre o estímulo luminoso inicial até sua chegada na nomeação da superfície/objeto percebido (já vinculada a associações diversas no processo comunicativo via comunicação visual), é fundamental compreendermos o processamento visual em sua natureza construtiva (KANDEL, 2014, p.389-567). No campo de estudos das neurociências temos os dados sobre percepção e reconhecimento de formas, cores, movimento e profundidade se darem em áreas diferentes no córtex cerebral, sendo recebidas por neurônios especializados que em seus circuitos transformam os códigos neurais em informação visual. Reconhecer um objeto e guiar os movimentos do indivíduo são funções diferentes, conduzidas por vias paralelas que precisam a todo tempo se relacionar, e é nessa ligação entre vias que reside o ponto principal de questionamento quando se pensa em cognição. Essa visão construtiva da percepção visual adquire maior atenção a partir das experimentações dos psicólogos da Gestalt ao apontarem que o que vemos (estímulo visual + percepção visual + associação interpretativa) depende não apenas de propriedades do estímulo mas de características de seu contexto e campo visual, o que implica em entender que os circuitos neurais tem suas regras internas, e assim parte de nossa forma particular (do encéfalo) de olhar o mundo e criar expectativas na relação com ele derivam tanto das experiências do indivíduo quanto da construção interna de seus circuitos neurais. A análise de uma cena envolve no encéfalo três níveis de atuação: *inferior* (atribuições da retina na discriminação de contraste, orientação, cor e movimento), *intermediário* (processo figura-fundo, com a distinção de superfície e disposição de planos de uma imagem; são distintos aqui os dados de brilho, cor, profundidade na percepção de forma do objeto que surge como figura), e *superior* (onde ocorre

o reconhecimento do objeto). Este último nível finaliza o processo que inicia com a análise da cena visualizada, passa pelo reconhecimento dos objetos que a compõem, e encerra-se na possibilidade de sua vinculação com memórias (associando formas a seus significados) (FIGURA 32).

Os estudos acerca da percepção visual, no campo da Psicologia, chegaram também a abordar possíveis relações entre privação visual e aprendizagem percentual. Percepção envolve, aqui, extrair informação do meio externo (BARBER & LEGGE, 1976; SIMÕES & TIEDEMANN, 1985a e 1985b), onde o problema a ser estudado estaria exatamente no *como* localizar ou adquirir esta informação. As concepções do que seja a percepção vão, contudo, se desdobrando dentro da mesma área de estudos, se complexificando, e as elaborações variam e se aprofundam a partir da área de enfoque escolhida. Até aqui, já nos encontramos com elementos do campo neuropsíquico, que expandem as questões físicas, químicas, fisiológicas, e trazem dados psicológicos para adensar o conceito, que vai ser diferenciado ainda de evocação, imaginação ou de aquisição de informação. Desta última desenvol-

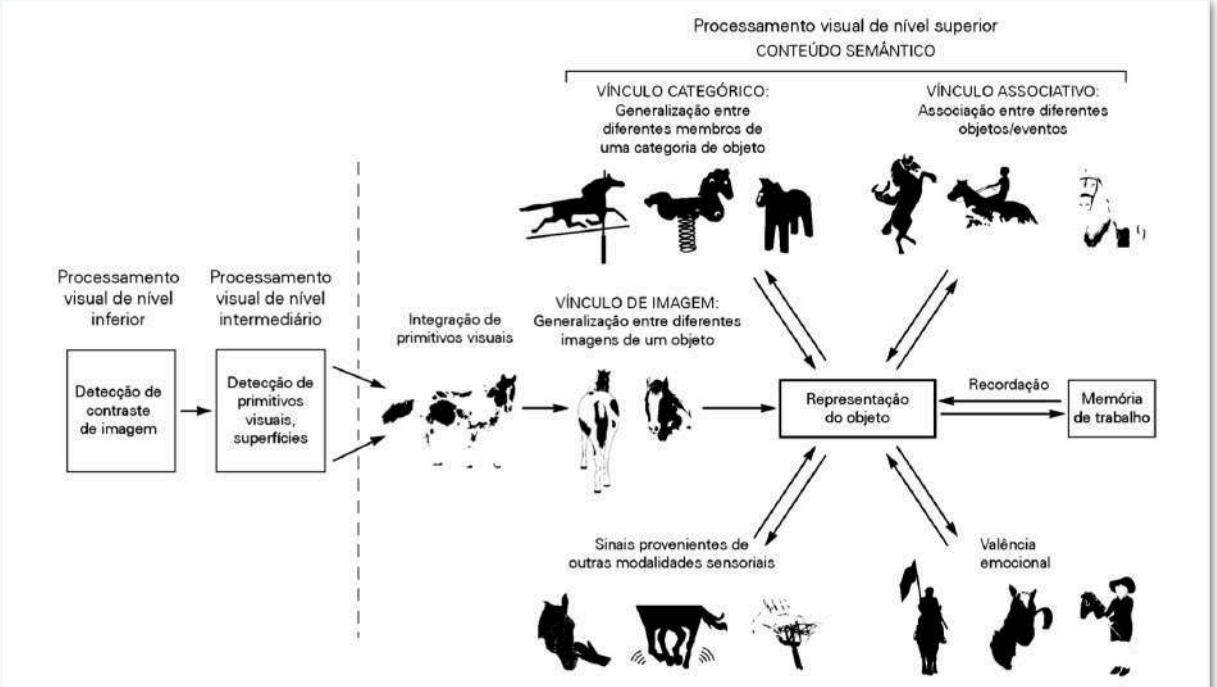


Figura 28-1 A representação neuronal de objetos em um todo é central para o processamento visual de nível superior. A representação de objetos envolve a integração de características visuais extraídas em estágios anteriores nas vias visuais. Idealmente, a representação resultante é uma generalização das numerosas imagens na retina geradas pelo mesmo objeto e por diferentes membros de uma categoria do objeto. A representação também incorpora informação de outras modalidades sensoriais, atribui valor emocional e associa o objeto com a memória de outros objetos ou eventos. Representações de objetos podem ser armazenadas na memória de trabalho e evocadas em associação com outras memórias.

FIGURA 32 - PROCESSAMENTO VISUAL SUPERIOR

Fonte: KANDEL, E. et al. **Princípios de Neurociências.** Porto Alegre: AMGH, 2014, p.540.

vem-se estudos acerca da atenção[7] no processo de seleção de objetos e suas significações, e de modos de processamento destas informações, quando retornamos ao ponto de relevância dos experimentos realizados pelos psicólogos da Gestalt e que resultaram no entendimento do conceito de todo-parte, que dá ao sistema percentual um enfoque holístico, organizado como um todo. Como diz Wertheimer (BEARDSLEE & WERTHEIMER, 1958, p.135) , "*a maneira como as partes são vistas, como os subtodos emergem, em que o agrupamento ocorre não é uma arbitrária e fragmentada soma de elementos, mas um processo em que as características do todo desempenham um importante papel determinativo".* A organização perceptual, que nos leva a compreender um objeto como um todo, é entendida enquanto espontânea, instantânea e inevitável, ou seja, o estímulo visual seria processado no córtex visual como um todo, e não pelas particularidades de seus elementos, através das característica dos elementos formais da organização perceptual, gerando enfim uma boa forma. Sabemos que dentro da própria Psicologia da Gestalt podemos encontrar divergências e entendimentos múltiplos acerca das mesmas definições e conceituações teóricas, porém para este estudo a base que sustenta a lei da pregnância como relevante para a compreensão da percepção e associação de imagens e idéias, parece-nos um começo de entendimento viável para vislumbrarmos mais uma camada do processo de comunicação mais amplo empreendido pela comunicação visual. A exploração do meio, possibilitando episódios de aprendizagem, envolveria aqui, portanto, pelo menos dois caminhos: originados nas experiências do indivíduo e originados no campo perceptivo. Aplica-se aqui o princípio do isomorfismo que "*afirma existir uma correspondência entre a experiência psicológica ou consciente e a experiência cerebral latente. Segundo a Psicologia da Gestalt, nascemos com essa capacidade inata de organização perceptiva*." (BEHAR & PERIN, 2015, p.104-105).

Dos princípios de organização da percepção, além da pregnância das formas e da ambiguidade das relações entre figura-fundo, a relação entre a orientação das figuras e a percepção dessas formas também se faz relevante para compor o campo de estudos específico (FILHO, 2009), tendo-se em

[7] Para Lev Vygotsky (1896-1934), psicólogo bielo-russo, os processos (ou funções) psicológicos superiores (como a atenção, memória, imaginação, pensamento e linguagem) são ações voluntárias realizadas pelo indivíduo com auxílio de um instrumento mediador. São organizados em sistemas funcionais de organização da vida mental de um indivíduo em seu meio. Vygotsky diferencia-se de outros teóricos da temática, como Jean Piaget e Henry Wallon por, em seu entendimento dos processos, considerar as contribuições da cultura, da interação social e a dimensão histórica do desenvolvimento mental (VERONEZI, DAMASCENO E FERNANDES, 2005).

vista que as variações no agrupamento de informações indicam que a percepção as organiza a partir dos princípios de **similaridade** (conjuntos de elementos semelhantes), **proximidade** (distância entre eles; quanto mais próximos, mais percebidos como um grupo), **fechamento** (tendência a completar visualmente o que estiver incompleto), **continuidade** (de coincidência de direções, alinhamento de movimentos e formas) e **simetria** (equilíbrio de semelhantes em um conjunto de formas diversas) (FIGURA 33).

De toda esta complexa base que se forma quando pensamos inicialmente a Psicologia Experimental e seus estudos sobre a relação entre estímulo e percepção visual, surgem experimentos que se desdobram em parte dos pressupostos da Abordagem Gestáltica, e esta serve de sustentação para a Gestalt Terapia, abordagem da Psicologia Clínica. Veremos mais adiante que, a partir destes conceitos aqui brevemente pontuados, podemos ainda pensar as relações entre a percepção e os processos de criação, e aqui se adicionam ao contexto os elementos de subjetividade de cada indivíduo envolvido. Neste ponto, poderemos vislumbrar possíveis relações entre estas subjetividades e as figuras que emergem do fundo de possibilidades de cada indivíduo quando pensamos, por exemplo, em percepção (e as relações entre cor e forma na significação de objetos) de maquiadores-caracterizadores e sua prática de confecção de uma caracterização, trazendo à tona seu conhecimento teórico-técnico de área neste processo.

FIGURA 33 - ORGANIZAÇÃO PERCEPTUAL - PRINCÍPIOS DA GESTALT

Fonte: Imagem sem autoria definida, manipulada para tradução dos itens, encontrada em https://www.faberhaus.com.br/wp-content/uploads/2015/02/9-Gestalt-Ilustra-2022-A.png

3.4 COR E MAQUIAGEM - história, pigmentos e produtos

Ao observarmos a amplitude do campo de estudos que se desdobra ao focarmos na cor e suas características, contemplando os entendimentos sobre cor enquanto pigmento aplicado à vida humana ao longo da história de seu desenvolvimento em sociedade, e nos deparamos com uma longa caminhada de experimentações que tem início com povos originários por todo o planeta manipulando recursos naturais para produzir pigmentações destinadas a compor ornamentações com efeitos de socialização e expressão de crença/fé (ANGELOUGLOU, 1970, p.7-17), para mencionar alguns dos principais focos de utilização nas comunicações. Nesta manipulação de materiais para criação de pigmentos, as pinturas corporais possuem camadas de significação importantes e variáveis entre os povos:

> Se as pinturas corporais têm suas origens ligadas ao conhecimento telúrico e religioso — como se sabe, a extração e uso de pigmentos estão ligados não apenas às cores e texturas obtidas, mas ao próprio elemento na natureza —, sangue, sementes, raízes, frutos e flores secos, vísceras, cascas de árvores e minérios exerciam poder sobre a pintura realizada. Para além do conhecimento empírico, a obtenção de uma determinada pasta, cera, resina ou pó estava ligada a uma profunda intimidade com a matéria, assim como seus modos de elaboração e usos. Pintar a própria pele para mimetizar um felino, um pássaro, uma deidade ou um ancestral mítico fazia parte de um conjunto de normas muito específicas de determinado grupo social que precisavam ser observadas para que o ritual acontecesse. (REINALDO, 2021, p.7)

E encontramos estudos indicando que

> os Cro-Magnon (os primeiros ancestrais diretos dos europeus) trouxeram a consciência cognitiva de formas e cores (e uma linguagem primitiva) em seu caminho para fora da África. Isso é testemunhado de forma impressionante na caverna de Chauvet, descoberta em 1994 no sul da França, com obras de arte de 32.000 anos. Os corantes mais utilizados foram carvão e ocre.
> A partir de aproximadamente 7.000 - 8.000 anos atrás, o uso de vários corantes para obter determinadas cores é conhecido em pinturas murais em Catal Höyük, na Turquia, e cerca de 5.000 anos atrás em estátuas e pinturas egípcias da IV Dinastia. Acredita-se que a escrita tenha começado logo depois, como demonstrado pelos hieróglifos egípcios e tabuletas de argila da Mesopotâmia.(KUEHNI & SCHWARZ, 2008, p.28).[8]

[8] Tradução livre para: "The Cro-Magnon (the early direct ancestors of Europeans) brought cognitive awareness of forms and colors (and a primitive language) on their path out of Africa. This is wit- nessed impressively in the Chauvet cave discovered in 1994 in southern France, with 32,000-year-old artwork. The most widely used colorants were charcoal and ochre. Beginning approximately 7,000 - 8,000 years ago, use of multiple colorants to achieve given colors is known from wall paintings in Catal Höyük, Turkey, and some 5,000 years ago from Egyptian statues and paintings of Dynasty IV. Writing is believed to have begun soon after, as demonstrated by Egyptian hieroglyphs and Mesopotamian clay tablets."

A função comunicativa da cor embutida nestes usos é evidenciada, portanto, desde os primórdios da humanidade, e o desenvolvimento de tecnologias de manipulação de elementos pigmentantes chega ao nível contemporâneo de indústria em larga escala, pesquisas específicas e aplicações relacionadas a associações simbólicas diversas.

O avanço que a manipulação da luz para contribuir no desenvolvimento social, especialmente o urbano e industrial, diferencia essa etapa da evolução das sociedades - em especial as ocidentais, foco de observação deste estudo - e acelera o crescimento tecnológico do período, como pudemos observar no capítulo 2 sobre a Luz. A cor-pigmento, enquanto desdobramento dos conhecimentos científicos acerca da cor-luz, também encontra uma aceleração em seu desenvolvimento industrial aplicado em todas as esferas da vida (BATY, 2017), da pigmentação de tintas para as paredes, a pigmentos para uso cosmético, passando por tecidos para vestuário e decoração. E a maquiagem gerada passa a ter novos contornos, para além das finalidades iniciais de nosso processo de relação com o meio. Ao focarmos no segmento de artes, estes crescimento e desenvolvimento tecnológicos aparecem também no enriquecimento de possibilidades cênicas, aumentando não apenas a gama de cores na parte da iluminação cênica (seja em teatro, tv ou cinema), mas também nas materialidades utilizadas para composição de cenografia (e que se relacionam diretamente com esta iluminação), na variedade de coloração de pigmentos da indumentária (vestuário e acessórios diversos) associados à variedade de texturas, padronagens e tecnologias de impressão direcionadas ao setor. Já de início podemos perceber que os elementos presentes no universo da direção de arte são ampliados com o estudo e uso da cor em todo o seu campo de atuação em uma proposta cênica, e, da mesma forma que a criação de paletas de cor se aprofunda, também crescem e se aprofundam as possibilidades de aplicação da cor na maquiagem (aliada ao cabelo em suas cores e formas), outro elemento fundamental para compor a caracterização. Neste segmento específico, a cor possibilita a criação de produtos variados que abarquem maior gama de tonalidades de cor de pele, assim como maior variedade de materiais de trabalho na área especializada de efeitos especiais em maquiagem, facilitando inclusive a criação de efeitos hiperrealistas.

> Atualmente, embora ainda conviva com as pinturas ritualísticas, a maquiagem no seu uso cotidiano, mundano e desencantado, não pressupõe a atuação num ritual sagrado. Além disso, o rosto maquiado não se destina apenas à

> acuidade do olho humano. Lentes e aparatos técnicos medeiam a percepção da face. Com as câmeras de fotografar e filmar, a maquiagem precisou se adequar às questões técnicas dos recursos disponíveis. Sequências mais longas e mais próximas do rosto de atores e atrizes no início do cinema nos Estados Unidos, por exemplo, só foram possíveis graças às invenções de Max Factor, que criou substâncias capazes de não craquelar e não provocar intoxicação quando aplicadas sobre a pele. O rosto humano, para parecer saudável e "natural" no telejornal ou numa live no Instagram, precisa estar coberto por algumas camadas de pó, cremes e ceras. Além dos filtros materiais, das camadas que recobrem a pele humana, há os filtros físicos (especialmente ligados aos tipos de lentes) e os digitais. Contudo, mesmo se tratando de uma atividade desencantada, ainda há traços desse passado místico, mágico e ritualístico na maquiagem e no ato de se maquiar. Esses vestígios aparecem, especialmente, na publicidade de cosméticos. (REINALDO, 2021, p.8)

Os efeitos de manipulação de elementos naturais para criação de pigmentos diversos (para pintura em telas, tingimento de tecidos, maquiagem nos teatros e cortes) seguem na história, desenvolvendo uma rudimentar indústria química cosmética, e por volta dos anos 1500 em diante já encontramos registros impressos em formato de livro que envolviam as áreas de artes cênicas e pinturas, com instruções sobre cores, criação de perspectiva, combinação de cor com mensagem associada, e mistura de elementos diversos para criação de pigmentos para uso cosmético, assim como registros de atenção aos danos associados ao uso de determinadas substâncias criadas com a finalidade cosmética da época, em função de sua toxicidade (estes, ainda controversos e mesclados com idéias religiosas do período, com associações entre os produtos, vaidade, papel da mulher na sociedade e bruxaria e o "mal") (LOMAZZO, 1598; TUKE, 1616). Deste período, uma das imagens mais famosas criadas com a junção de elementos de visualidade usados na caracterização (maquiagem, penteado e figurino) é o de Elizabeth I, do período Tudor e rainha da Inglaterra entre 1558-1603, onde se destaca sua pele branca pela aplicação de ceruse (FIGURA 34). Já no começo do século as manipulações químicas haviam criado e explorado o uso de derivados do chumbo aplica-

FIGURA 34 - ELIZABETH I

Autor: Marcus Gheeraerts, o Velho, entre 1580-1585.

dos com finalidade de clareamento de pele. Dali até o período de Elizabeth, o conhecimento acerca da mistura clareadora estava bem consolidado e era mais um dos muitos elementos utilizados para indicar diferenciação social, poder e prestígio (a corte utilizava o ceruse veneziano, ainda que altamente tóxico, e alternativas eram o giz ou raiz de lírio, estes usados por plebeus que desejavam clarear suas peles, considerando ser a pele branca e sem marcas de exposição ao sol a imagem desejo ideal do momento) (ANGELOUGLOU, 1970, p.48-54; DOWNING, 2012, p.11-17)

Os conceitos de beleza e feiúra são bastante variáveis ao longo da história da humanidade e diretamente influenciados por questões socioculturais. É possível explorar diferentes caminhos de aprofundamento sobre deles, dependendo do ponto de partida de análise[9]. Na filosofia, por exemplo, as reflexões remetem os estudos a períodos anteriores mesmos ao conceito de estética ter a compreensão mais próxima da contemporânea, podendo ser encontrados entendimentos sobre estética, arte e beleza já em Platão e Aristóteles, passando por **Alexander Gottlieb Baumgarten** (1714-1762) (que cunha o termo Estética e a estabelece enquanto novo campo de estudos da Filosofia) que define "*a Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogos da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo"* (1993, p.25) e prossegue comentando que ela visa*"a perfeição do conhecimento sensitivo como tal. Esta perfeição, todavia, é a beleza. A imperfeição do conhecimento sensitivo, contudo, é o disforme, e como tal deve ser evitada"* (*ibid*, p. 99), e seguir sendo explorada por Kant, Hegel, até chegar a Dewey e tantos outros filósofos contemporâneos (HOFSTADTER & KUHNS, 1964). Como pontua ainda Carole Talon-Hugon (2009, p.7-8):

> A estética é uma reflexão sobre um campo de objetos dominados pelos termos "belo", "sensível" e "arte". Cada um destes termos encerra e implica outros e estas séries cruzam-se em diversos pontos: "belo" abre-se para o conjunto de propriedades estéticas; "sensível" remete para sentir, ressentir, imaginar e também para o gosto, para as qualidades sensíveis, para as imagens, para os afetos, etc; "arte" abre-se para criação, imitação, gênio, inspiração, valor artístico.

Não pretendemos aqui explorar mais estes conceitos, a custa de na simplificação destes para fins didáticos e informativos (neste estudo) incorrer em apropriações e usos inde-

[9] Para pensar beleza partindo da visão da teoria evolucionista, por exemplo, Jeanne Bovet traz uma breve introdução ao campo de estudos refletindo sobre sua relação com o corpo feminino, evolução e artes ao longo da história. Ver: BOVET, J. The Evolution of Feminine Beauty. In: KAPOULA, Z.; VOLLE, E.; RENOULT, J.; ANDREATTA, M. (orgs) **Exploring Transdisciplinarity in Art and Sciences.** New York: Springer, 2018.

vidos dos mesmos. Mencionar o campo da filosofia tem aqui a função de indicar mais um nível possível de entendimento e exploração da área estudada, e a filosofia da arte abre-se como um campo frutífero, tendo-se em vista que as reflexões filosóficas são de extrema relevância para compreendermos elementos de sustentação de visões de homem e mundo que servem de suporte para práticas, pesquisas, experimentações e teorizações em diferentes campos do saber, ao longo do desenvolvimento humano em sociedade.

Dentro da conceituação estabelecida para este estudo, beleza está relacionada aos elementos presentes na relação humana com a indústria cosmética (em cada uma das suas muitas etapas de desenvolvimento), sendo associada ao físico humano e suas características (formas e cores), atravessado por dinâmicas socioculturais diversas que indicam suas formas e cores consideradas padrão para o período. Estes padrões visuais modificam-se tanto pelo período histórico como pela localidade estudada, assim, cada época apresenta importantes aspectos a serem relembrados. Com esta brevíssima recuperação de historicidade acerca da manipulação de elementos para criação de produtos voltados para a beleza de cada momento histórico - indo de pinturas corporais rudimentares (para demarcar território ou eventos sociais na pré-história) aos refinados cremes e maquiagens da contemporaneidade (com propriedades hidratantes e rejuvenescedoras, expressando um alto níveis de evolução e integração da tecnologia para a química de produtos cosméticos) - percebemos que os cuidados de beleza e maquiagem fazem parte da vivência humana de forma mais direta e profunda do que poderíamos vislumbrar a uma observação inicial. Fazendo, assim, um novo recorte para refletir sobre os padrões de beleza, uso de cosméticos e modismos de períodos históricos (ANGELOUGLOU, 1970; CASTELBAJAC, 1995; DOWNING, 2012; ELDRIDGE, 2015; HERNANDEZ, 2011), temos que para a sociedade européia o cosmético era um item associado a bruxaria até pouco antes do período vitoriano, o que trouxe modificações no comportamento público e privado das pessoas. Com a severa moralidade do período, a higiene pessoal torna-se "moda" e o sabão passa a ser item indispensável na vida doméstica. A beleza feminina neste momento é atrelada a uma imagem frágil, com cores fracas, pastéis, de acabamento empoeirado, de forma a denotar pureza e submissão (*ibid*, 1970, p.88-98).

Com o fim do período vitoriano e as profundas modificações na estrutura da

sociedade, a concepção de beleza também é modificada, assim como a confecção e o trato com os produtos. As cidades recebem água quente e encanada, energia elétrica, e a higiene pode então ser realizada de forma mais elaborada, o que indica que, com as melhorias sanitárias, o estado geral da pele também é melhorado.A mulher aos poucos se insere no mercado de trabalho e nos centros de estudo superior, e o uso de maquiagem - embora mais adiante já no início do século XX ainda seja contido - adquire contornos importantes para a compreensão das mudanças nos valores estéticos. A associação entre consumo e prazer traz mais liberdade ao uso de cosméticos, fazendo com que a mulher até então caracterizada como frágil adquira um ar provocativo, insinuante, ainda

FIGURA 35 - BALLETS RUSSES - TRUPE

Fonte: ELDRIDGE, L. **Face Paint: The Story of Makeup.** Nova York: Abrams Image, 2015, p.246.

que de forma comedida (ANGELOUGLOU, 1970, p.98-109). Os cosméticos, no início escassos, de custo alto e qualidade duvidosa, e o visual (aqui englobando desde a decoração das casas às vestimentas e maquiagem) demarcavam o nível social de cada pessoa. Os considerados ricos destacavam-se pela ostentação e artificialidade do visual. Entretanto, com a explosão do feminismo novas formas de pensar o papel da mulher na sociedade surgem, e com isso também o entendimento sobre sua beleza. Cresce a proposta de compreender a mulher como bonita para além de seus atributos físicos, contudo, paradoxalmente, cresce também a fabricação e comercialização de cosméticos, compondo uma nova cultura comercial da beleza. Os anúncios da época já explicitavam os códigos de moral, conduta e de visual aceitos no começo do século XX, sendo as mulheres estimuladas a manter um visual mais natural, e mantém-se a identificação do nível social do indivíduo a partir da sua indumentária e maquiagem. (*ibid*, p.110-118; CASTELBAJAC, 1995, p.8-31; HERNANDEZ, 2011, p.9-47)

O uso de produtos para maquiagem social (usada fora do contexto cênico) neste começo de século, aparece estimulado pela maquiagem utilizada no teatro. Além de inicialmente priorizar tons pastéis, como anteriormente mencionado, a maquiagem teatral possuía a característica de ser mais "crua" (no sentido de menos definida, mais bruta), pesada, pois a visualização das personagens era feita em ambientes com iluminação a gás, o que se modifica drasticamente com a chegada da luz elétrica, interferindo no todo de visualização da cena, e demandando novos produtos e formas de aplicação, em especial no que se refere à maquiagem. Outra importante influência na forma de maquiar é dada pelos ballets russos (FIGURA 35) que trazem para cena as cores fortes, brilhantes e elementos orientais como delineados e cílios mais alongados, bocas delineadas e com acabamento brilhoso conseguido com vaselina, para citar alguns, e com este contexto inicial a maquiagem teatral ganha as ruas e o kajal usado para delinear fortemente os olhos torna-se um elemento de uso comum. No campo do cinema, surge nesse período, a partir das modificações e crescimento do cinema mudo, a necessidade de profissionais para trabalharem como maquiadores (atores costumavam produzir sua própria maquiagem). Um dos nomes mais importantes deste contexto é **Max Factor,** nome comercial e artístico de Maksymilian Faktorowicz (1872-1938), que em 1914 desenvolve um tipo de maquiagem melhor adaptada às peculiaridades do cine-

ma, com naturalidade na projeção e poder de cobertura para os fundos avermelhados das peles caucasianas. Ele também desenvolve nessa década ferramentas para medição exata das proporções faciais das estrelas do cinema (FIGURA 36), além de criar o gloss labial e o pancake (BASTEN 2014; THOMAS, 2018). Sua influência no segmento de maquiagem para cinema e, posteriormente, na criação de sua própria marca de cosméticos para atores e não atores, não pode ser desconsiderada.

> Em 1914, Max Factor inventa um creme ultrafino em consistência e ao mesmo tempo espesso o suficiente para cobrir a epiderme. Além de funcional, Max Factor consegue produzir uma paleta com 12 gradações de cores. Esse experimento, que tornou o tecnicolor mais agradável, foi o catalizador do icônico pancake da Max Factor. Portátil, o creme das estrelas vinha numa embalagem charmosa e prometia uma aplicação descomplicada, o que fez desse item o maior sucesso comercial da Max Factor. Chaplin, Keaton e outras estrelas do dito cinema mudo são usuários dos seus compostos. Para Phyllis Haver, inventa os cílios postiços; com Douglas Fairbanks, se dá a primeira prova da resistência dos corantes à transpiração corporal; o efeito "blur" ou "smear" que imortalizou Joan Crawford também é legado de sua maestria alquímica e o galã Rodolfo Valentino recebe cobertura amarelada para simular uma pele mais bronzeada e saudável.
> Quando, no final dos anos 1920, chega o som ao cinema, os microfones começam a captar o ruído barulhento das luzes. As novas lâmpadas, agora de tungstênio, eram mais silenciosas,

FIGURA 36 - MAX FACTOR

Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-ma0fUfKc5FU/U1wf5W47tkI/AAAAAAAAApE/9Q_yNfmywrs/s1600/max+factor+1.jpg

> mas também mais quentes. Os filmes ortocromáticos (sensíveis a todas as cores, com exceção do vermelho) não captavam apropriadamente a iluminação mais suave das lâmpadas de tungstênio. Na substituição pela película pancromática, as faces se tornavam mais escuras. Novos tons precisavam ser criados para dar conta da nova variedade de cores. O que funcionava bem no cinema em preto e branco ou com a película ortocromática, como os batons marrons, tornava-se artificial na vida real. (REINALDO, 2021, p.10-11).

Na maquiagem profissional, temos ainda os 4 irmãos Westmore, que atuavam e também dominavam os estúdios de Hollywood[10]. Inovando na área, é deles a reconfiguração labial de Beth Davis em *Way Back Home*, a caracterização precisa para manter o verde nos olhos de Vivien Leigh em *E o vento levou*, além da categorização dos formatos de rosto (oval, redondo, etc) e sua segmentação em características masculinas (ângulos) e femininas (curvas).

As revistas da época também auxiliam na criação de uma imagem de beleza a ser alcançada, e após a compra da Vogue por Condé Nast, a revista estampa fotografias no lugar de ilustrações, retratando um ideal de mulher a ser admirado. A indústria da beleza então passa a criar peças publicitárias que estimulam a venda de seus produtos garantindo ao consumidor atingir tal ideal de feminilidade. Com o crescimento dessa área surgem as necessidades de regulamentação do setor, o que estimula as pesquisas científicas. Veremos no próximo capítulo um pouco mais sobre livros e livretos de marcas de cosméticos que auxiliaram na constituição destes campo. Neste momento já eram aplicados também serviços rudimentares de estética, como cirurgias plásticas e peelings. Destacam-se como pioneiras na indústria cosmética e reconfiguração da imagem feminina nomes como Elisabeth Arden (nos EUA) e Helena Rubinstein (na Europa). Esta última, por ser cientista, buscava criar e testar em si mesma seus produtos, e em seu trabalho inseriu perfume nas fórmulas de cosméticos e cores aos pós faciais, até então brancos. A rivalidade entre os serviços e produtos de Elisabeth e Helena se amplia nas décadas subsequentes e elas são propulsoras de grandes avanços no rol de produtos de beleza. Neste mesmo período histórico é criada a venda direta de produtos da fábrica ao consumidor através de consultores, pela empresa que posteriormente se tornaria a Avon (ANGELOUGLOU, 1970, p.119-125;

---

[10] Factor e os Westmore são relevantes para a história da maquiagem cinematográfica em particular, indo para além deste segmento, e servem, junto com outros nomes de profissionais e marcas aqui apresentados, apenas como ilustração para o leitor poder vislumbrar a existência de profissionais do segmento de maquiagem em períodos distantes da história da humanidade, e não para indicar que estes sejam os únicos existentes ou dignos de serem rememorados. Ao buscar estudos que foquem na história da maquiagem enquanto profissão, outros nomes de variadas localidades surgirão.

CASTELBAJAC, 1995, p.32-57; DOWNING, 2012, p.18-31)

Vale ressaltar que, no Brasil, esta idéia que associa beleza a uso de produtos cosméticos e a uma determinada forma física representativa de um padrão visual social aceitável e desejável, já aparece nas diferentes camadas sociais antes mesmo da Proclamação da República em 1889:

> a beleza já era vendida em forma de pós, perucas, perfumes, além de roupas e jóias. Os alfaiates existiam desde o século XI e também serviam como cabeleireiros. As costureiras formavam um ofício feminino importante, e suas clientes compravam os tecidos em lojas de fazendas e armarinhos localizados, em geral, na parte central das cidades. Mais tarde, quando apareceram as revistas ilustradas, alguns desses estabelecimentos comerciais foram anunciados pela propaganda imprensa, assim como a venda de loções perfumadas para a pele, sabonetes e tinturas. A difusão das fotografias acentuou a importância da aparência física, enquanto a paulatina banalização dos espelhos fez da contemplação de si mesmo uma necessidade diária, apurando o apreço e também o desgosto pela própria silhueta. A imprensa divulgava alguns artigos sobre "a belleza", contribuindo para que os leitores pensassem a respeito de seus dotes físicos e aprendessem a valorizá-los. Seria, portanto, errôneo supor que as preocupações com o embelezamento contavam pouco para os homens e mulheres do passado. (SANT'ANNA, 2014, p.19-20)

A história dos cosméticos, pensando sua escalada que vai das manipulações de elementos vegetais e minerais da cosmética natural à sua atual produção em nível industrial, tem mais um momento impactante após a I Guerra Mundial, com a sedimentação da ideia de modernidade associada ao uso de produtos. A cultura da beleza se difunde mundialmente e moda e maquiagem auxiliam na configuração constante de novas regras sociais. Os anos 1920 trazem uma beleza que a princípio serviria como reação ao estilo de beleza dos anos de guerra, contudo, apesar do forte contorno no olhar e cores em bochechas e lábios, o aspecto final da produção feminina ainda lhe conferia um ar de relativa vulnerabilidade. Com o pós-guerra e o índice de 3 mulheres para cada homem, a maquiagem adquiriria ainda um papel importante na atratividade sexual, e a beleza (a aparência física) passa a ser tema de discussão social, enquanto crescem as indústrias de cosméticos e seu uso (FIGURA 37). A aplicação de produtos de maquiagem, até então preferencial para o período da noite, transita durante os anos 1920 para o dia, tornando o retoque público de produtos, considerado até então como um comportamento vulgar, agora algo atrativo e encorajado. Na relação entre as ruas e os campos cênicos, o uso artístico da maquiagem traz um forte apelo sexual, bem caracterizado pela imagem da dançarina de cabaret, com sobrancelhas finas e arqueadas porém mar-

FIGURA 37 - PALMOLIVE AD 1921

Peça publicitária vinculando uso de produtos de beleza e cuidados com a aparência física à manutenção do casamento.
Fonte: ELDRIDGE, L. **Face Paint: The Story of Makeup.** Nova York: Abrams Image, 2015, p. 142.

cantes na expressão, lábios que passam a receber cor em toda sua extensão (modelo francês de aplicação, diferente do comumente utilizado toque com 2 dedos no centro dos lábios inferior e superior), e o novo visual pretende expressar a maior liberdade da mulher, assim quebrando tabus da época (FIGURA 38) (CASTELBAJAC, 1995, p.32-57; DOWNING, 2012, p.32-41; HERNANDEZ, 2011, p.92-103).

A maquiagem do período era produzida para ser percebida, e embora tivesse uma aparência artificial, visava sugerir independência e modernidade (FIGURA 38). Os anos 1930, por sua, vez trazem para a maquiagem características outras: uma beleza clássica, voltada para a busca de perfeição, simetria, proporção, uma proposta platônica e idealizada de beleza, delicadamente esculpida. Em especial nos EUA esta nova imagem surge para servir de válvula de escape das dificuldades oriundas da depressão econômica, que trouxe para a sociedade estadunidense um retorno a valores puritanos antes combatidos nos anos 1920: as mulheres retornam para os afazeres domésticos e a ideia de beleza se volta para uma busca por perfeição e sutil sensualidade. A indústria da beleza não traz inovações impactantes, porém consolida o status conquistado na década anterior e amplia a sofisticação dos produtos: mais opções de tonalidades são inseridas e são fabricados os primeiros itens de beleza e maquiagem voltados para pessoas com alergias e problemas de pele. O cinema adquire papel importante para que a população consiga lidar com as dificuldades do período, e com isso a influência de grandes estrelas na vida das mulheres comuns é aumentada (SANT'ANNA, 2014, p.50). Greta Garbo é alavancada ao posto de grande estrela e com forte papel na demonstração pública do poder de uma boa produção estética, estimulando o consumo de produtos e serviços de beleza. As grandes estrelas do cinema dos anos 1930 eram cuidadosamente

FIGURA 38 - CLARA BOW - ATRIZ

Representação de beleza da década de 1920 a partir da visualidade de atrizes do cinema dos EUA.
Fonte: ELDRIDGE, L. **Face Paint: The Story of Makeup.** Nova York: Abrams Image, 2015, p.159.

produzidas para parecerem naturalmente sofisticadas, embora seu visual fosse devido ao detalhado trabalho de profissionais[11] (ANGELOUGLOU, 1970, p.119-125; CASTELBAJAC, 1995, p.58-85; DOWNING, 2012, p.42-49; HERNANDEZ, 2011, p.104-117).

Com a II Guerra Mundial novamente a mulher tem seu lugar social modificado, retornando agora com mais força ao mercado de trabalho. A maquiagem, por sua vez, adquire funções diferenciadas: além de embelezamento passa a ter fundo científico para os estudos governamentais sobre o valor e influência da aparência na construção da moralidade. A indicação da mídia é manter a maquiagem o mais leve possível durante o dia, e economizá-la para eventos noturnos, contudo esta postura é invertida com o fim da guerra e o retorno dos soldados. A guerra traz racionamento em diversas áreas, e os cosméticos não ficaram de fora. A escassez de produtos durante o período insere na rotina de beleza estratégias de confecção e reutilização de materiais do período vitoriano ou anteriores. Ouro em pó, assim como carvão e fuligem, são reaproveitados como sombras, e pétalas de rosas imersas em vinho servem como blush. Como parte da indústria de guerra, a maquiagem é aperfeiçoada para a obtenção de efeitos de camuflagem e protetores solares são aprimorados. A guerra reconfigura também os domínios dos países sobre a indústria cosmética, assim como cria a necessidade de fabricação com melhor estrutura de pesquisa, desenvolvimento e distribuição de produtos. (FIGURA 39) (*ibid*, 1970, p.125-130; *ibid*, 1995, p.86-101**;** *ibid*, 2011, p.118-127)

[11] Neste ponto parece interessante destacar iniciativas de profissionais da área de maquiagem para compilar e publicizar dados históricos relativos à profissão, especialmente nos segmentos ligados à caracterização. Uma iniciativa brasileira, que vale visitar, é a desenvolvida pela caracterizadora Mirella Oliveira através do site http://maquiagemnocinema.com/ No exterior, perpassando toda a história da moda e englobando os muitos elementos que compõem a visualidade de cada época com imagens segmentadas por décadas temos o site https://glamourdaze.com/

FIGURA 39 - PRODUTOS DE MAQUIAGEM - SÉCULO XX

Produtos variados de maquiagem (pós, blushes, batons, máscara) de múltiplas marcas, com embalagens diferenciadas, parte do desenvolvimento de produtos do setor, do início do século XX até final dos anos 1950.

Fonte: ELDRIDGE, L. Face Paint: The Story of Makeup. Nova York: Abrams Image, 2015. (Montagem feita por mim)

Nos anos 1950, a imagem de beleza veiculada retorna a uma artificialidade, contudo sem a provocação dos anos 1920. Dividida entre a possibilidade de casar e ter filhos e também pela recente retomada do mercado de trabalho, a mulher sofre um processo de repressão considerável, e é ditada por toda a mídia - agora incluindo o advento do aparelho de televisão - uma forma estereotipada de mulher a ser aceita socialmente: os traços graficamente elaborados desenham uma mulher conformada, com intenção de ser elegante, valores conservadores e destinada ao lar e família. Em conjunto ao paradoxo interno das mulheres, o mercado de beleza possui seu próprio paradoxo, pois embora estimule a visão acima de mulher conformada e voltada para a família, torna-se evidente por pesquisas de mercado que o consumo de produtos aumenta conforme as mulheres adquirem postos de trabalho. Na contramão, as mulheres voltadas para a família e vida doméstica não destinam seu tempo e renda ao uso de produtos de embelezamento como o fazem as mulheres que trabalham fora de casa. A maquiagem, ainda assim, torna-se parte importante e complementar ao vestuário, e além das atrizes do cinema, modelos fotográficos também tornam-se ideais de beleza feminina a ser copiada. A produção e publicidade de produtos de beleza e maquiagem é estimulada e ampliada, assim como as disputas entre as marcas por novidades e avanços tecnológicos, sendo a espionagem industrial uma prática difundida, herança de hábitos militares do período de guerra. Nos anos 1950 a grande concorrência estabelecida entre as marcas de cosméticos faz surgir um novo e potente nome no mercado norteamericano: Estée Lauder (FIGURA 40). Dando início às vendas de cosméticos em lojas de departamentos refinadas, o kit básico composto de 4 produtos estimulava a imagem que a própria dona da marca buscava passar de si mesma: é mais interessante uma mulher que possua poucos itens (roupas, cremes, maquiagens), porém de maior qualidade - e evidentemente maior preço. Abertamente elitista, ainda assim a visão e produtos desenvolvidos pela empresa tornaram-se um sucesso e a marca mantém-se forte no mercado de luxo de beleza até os dias de hoje (ANGELOUGLOU, 1970, p.131-133; CASTELBAJAC, 1995, p.102-125; DOWNING, p.50-62; HERNANDEZ, 2011, p.128-137).

Com o fim dos anos 1950 inicia-se uma nova era na imagem da mulher, devidamente reformulada a partir dos movimentos de contracultura, que promovem alterações na música, moda, e na forma de pensar

FIGURA 40 - ESTÉE LAUDER

Fonte: ELDRIDGE, L. **Face Paint: The Story of Makeup.** Nova York: Abrams Image, 2015., p.209.

a sociedade como um todo. A beleza passa a ser livre, contrapondo-se a repressão sofrida pela mulher na década precedente. O exibicionismo toma conta das produções de forma provocativa - em especial na maquiagem dos olhos - visando uma beleza jovem, com estímulo ao corpo exercitado e pele com aparência de não precisar dos produtos de beleza. Os editoriais de moda e desfiles também sofrem consideráveis modificações, com produções de maquiagem que agregam elementos criativos da maquiagem artística, até então reservados aos teatros. Revistas e televisão tornam-se os mais influentes meios para divulgar a imagem de mulher do período, enquanto o cinema insiste na visão da década anterior. A produção fotográfica volta-se para a construção da imagem da modelo como meio de divulgação da mensagem publicitária, e tudo em suas imagens torna-se vendável e copiado mundo afora (maquiagem, penteado, unhas, vestuário, poses, estilo de vida associado). O mercado de cosméticos e embelezamento, contudo, ainda não consegue atingir a beleza negra sem tentar atrelar a imagem da mulher negra a um ideal de mulher branca, com sugestões de clareamento de pele e alisamentos capilares. Ao longo da década a postura se modifica e a ideia do negro como bonito se desenvolve e adquire valor comercialmente explorável (ou seja: há demanda por fabricação de produtos de uso pessoal para pessoas negras, e esta abertura do mercado ocorre por negros passarem a ser vistos como parcela da população com poder de consumo), abrindo portas para modelos negras também serem consideradas referências de beleza. O desenvolvimento de produtos (FIGURA 41) torna-se mais próximo entre as empresas concorrentes, e poucas tornam-se dominantes no setor. Os efeitos dos anos 1960 não restringem-se à década em questão, e seus questionamentos sociais e diversidade de possibilidades, cores, formas, vestimentas, produções e afins, podem ser vistos ao longo das décadas posteriores e ainda na contemporaneidade. O valor dado à multiplicidade de identidades, iniciado com mais força neste período, serve de base para o crescimento da valorização das identidades, com conse-

FIGURA 41 -MARY QUANT - PRODUTOS

Imagem de linha de produtos da marca - década de 1960
Fonte: ELDRIDGE, L. **Face Paint: The Story of Makeup.** Nova York: Abrams Image, 2015, p.213.

quente reivindicação de políticas de respeito às diferenças e minorias (ANGELOUGLOU, 1970, p.131-133; CASTELBAJAC, 1995, p.126-143; HERNANDEZ, 2011, p.138-151).

Nos anos 1970 os movimentos sociais continuam e tomam corpo, com lutas por direitos civis e igualdade de direitos para a mulher, e a insatisfação com os valores vigentes se espalha mundialmente. A maquiagem neste contexto passa a ter a função camufladora (função esta difundida e utilizada nos meios militares, contudo, neste momento, tendo outras características) permitindo que mulheres, e também os homens, se produzam de acordo com a imagem política e social que desejam transmitir, não mais apenas sob influência dos ditames da moda. A beleza deixa de estar restrita apenas a sua função estética (leia-se aparência física), e adquire um importante papel ao afetar os valores tradicionais da sociedade e cultura da época. A sociedade sofre alterações mais profundas, com mudanças na estrutura de empregos, papel da mulher no mercado de trabalho e também no ambiente familiar, reconfiguração do casamento (com o divórcio), maior visibilidade das diversidades sexuais, entre outros, e estudos acadêmicos voltam-se para a beleza e sua influência no ambiente de trabalho, com pesquisas demarcando a associação "beleza-sucesso profissional: como evidente e socialmente reforçada. Com a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, a moda também se reestrutura para atender o conflito feminino resultante das cobranças por competência e concomitante necessidade de cuidados estéticos para acompanhar a postura que desejassem passar neste ambiente. A segmentação do vestuário traz cada vez mais opções para alta costura e para uso diário. O mundo da moda passa a não apenas participar dos

processos de indicação do que seja ou não socialmente aceitável no quesito beleza e vestuário, mas também a tentar prever quais são as necessidades dessa nova geração de mulheres em um ambiente social e político. Modelos passam a ser inseridas não apenas em anúncios e editoriais de moda, mas também em produções de televisão, jornais e revistas em seções de divulgação pessoal. Cresce assim o interesse pela vida privada dos ícones de beleza, presente até os dias de hoje. É nesta década também que modelos passam a assinar contratos de exclusividade com marcas de produtos de beleza e maquiagem. Entretanto, com a guerra do Vietnam e os consequentes impactos econômicos, em especial para os EUA, o mercado de beleza local sofre seu primeiro grande baque, após décadas de ascensão e aparente resistência às variações econômicas.

Evidenciam-se, neste momento, as necessidades de reavaliação de valores, novas formas de publicidade, assim como de pesquisas e produtos de fato inovadores. O consumidor passa a demandar também produtos com ingredientes menos agressivos, naturais e orgânicos, e crescem as linhas étnicas e para homens. Nas reformulações empresariais, fortes nomes do setor são incorporados por conglomerados de empresas, e marcas de luxo reavaliam seu público-alvo e preços para não perderem mercado. O atendimento direto é reforçado, buscando-se profissionais que orientem o cliente a encontrar os produtos adequados para seu tipo de pele. Neste contexto, a Clinique destaca-se pela divulgação de seu sistema 3 passos, de fácil compreensão pelo consumidor, além de uma estratégia de apresentação de vendedores, espaço de vendas e produtos que reforçam seu marketing de empresa voltada para as pesquisas científicas e produtos com ingredientes cuja função é não só de beleza mas o tratamento (FIGURA 42). São desenvolvidos também pela empresa o minimizador de poros e bases com proteção solar (ANGELOUGLOU, 1970, p.134-140; CASTELBAJAC, 1995, p.144-163; HERNANDEZ, 2011, p.152-163).

A beleza que inicia com naturalidade no começo da década de 1970 se transforma constantemente no período, e o início dos anos 1980 é recebido com cores fortes, glitter e exagero na expressão. Durante a década há uma intensa retomada das propostas visuais das décadas anteriores, desta vez misturadas e criando uma estética "pós-moderna". A mistura de estilos deste período destaca um ecletismo e traz à luz um fim de século que se permite ao mesmo tempo olhar para o passado e vislumbrar um futuro, onde história pregressa tem sua importância

FIGURA 42 - CLINIQUE - ANÚNCIOS ENTRE 1970-1981

Publicidade do sistema 3 passos da Clinique, destacando sua relação com a ciência através do destaque de sua fabricação ter sido desenvolvida por dermatologistas. Trazem ainda a tecnologia para a publicidade da marca, não apenas no desenvolvimento dos produtos, mas também na hora e local de compra/venda dos produtos, para que a consumidora final adquira conhecimento da área ao descobrir seu tipo de pele com o computador da marca, e assim encontrar a linha apropriada para suas necessidades.
Fonte: Variadas, a partir de pesquisa no Google Imagens. Montagem e realces no texto feitos por mim.

reconhecida na constituição da sociedade da época e seus valores e ações. Neste contexto, maquiagem e produtos de beleza integram-se ao movimento de compreensão e aceitação do passado para que seja possível a construção do futuro (FIGURA 43) (HERNANDEZ, 2011, p.164-175). Os últimos 20 anos do século XX são de intenso crescimento e desenvolvimento social e de cultura de consumo, seguidos de crises

FIGURA 43 - LIVROS E MARCAS ANOS 1990 - MARY QUANT

Ilustração do vínculo entre produção de cosméticos, instrução de uso e reforço de padrões da época. Fonte: QUANT, M. **Classic make-up & beauty book.** Londres: Dorling Kindersley, 1997, p.37, 41-42, 85. (Montagem feita por mim)

econômicas impactantes e reconfiguração da geografia política mundial. No campo da saúde, a AIDS e a exploração midiática de imagens destacando a debilidade física de pacientes em estado terminal estimula as publicidades direcionadas a uma busca por aparência saudável e exercitada. Para a mulher, intensificam-se os ganhos das décadas anteriores, contudo mantêm-se os conflitos inerentes à dupla função casa-trabalho. A moda cresce e torna-se cada vez mais popular, e o estilo pessoal passa a ser altamente

valorizado, com a customização do vestuário crescendo, tanto em função de privações econômicas como pelo interesse pela moda e expressão pessoal, demarcando as individualidades e identidades (pessoais e grupais). O uso da imagem diversificada etnicamente é ampliado e largamente comercializado no meio publicitário (ainda que em razão desproporcional às estatísticas próprias de cada segmento populacional). As posteriormente chamadas supermodelos, como Linda Evangelista (FIGURA 44), destacam-se por sua capacidade de transformação em cada trabalho executado, e com isto é reforçada a ideia de beleza mutável, imperfeita, sem a prisão de uma proposta única de visual para todas as pessoas Transformação pode ser a palavra do fim do século, e a população em geral é convidada a se reinventar a todo momento, tendo nos artistas do período reforços importantes para esta proposta. Michael Jackson, Madonna e Cher (dos anos 1960 aos 2000) são exemplos na música de artistas "camaleões", que ao longo de suas carreiras reinventaram não somente suas produções musicais como suas imagens públicas. Os cuidados com a estética são ampliados a níveis nunca antes vistos, incluindo alterações corporais com cirurgias plásticas, especialidade da medicina com intensa procura neste período. Cosméticos já são considerados itens de primeira necessidade e o foco das empresas deixa de ser a juventude eterna idealizada, sendo desenvolvidas linhas para todas as etapas da vida com tecnologia cada vez mais avançada. (CASTELBAJAC, 1995, p.164-184; HERNANDEZ, 2011, p.176-187)

Desde a virada do século XX para o século XXI vivemos períodos de crescimento na indústria da beleza (*ibid*, 2011, p. 188-199). Maquiar-se é um hábito amplamente difundido e a higiene pessoal é mais do que reforçada. A indústria cosmética avança com agilidade e desenvolve-se em diferentes sentidos. A tecnologia possibilita a confecção de produtos com ingredientes refinados e função de tratamento, além da embelezadora. Destes aos mais simples e de acesso popular, passando por maquiagens e dermocosméticos com alto poder de ação e cuidado com a pele, linhas específicas para alérgicos, linhas naturais, orgânicas, veganas, minerais, entre uma infinidade de possibilidades, saúde e beleza nunca andaram tão próximas e íntimas. A influência social no campo da estética mantém-se forte como nos primórdios da civilização, e na atualidade destacam-se os cuidados com o meio ambiente e sustentabilidade, o que se reverte em pesquisas e produtos focados não apenas na beleza de seu público-alvo, como tam-

FIGURA 44 - LINDA EVANGELISTA - CAPAS E EDITORIAIS - ANOS 1990 A 2022

Fonte: Variadas, a partir de pesquisa no Google Imagens. (Montagem feita por mim)

bém na manutenção da vida do planeta.

Outra característica que devemos ressaltar neste período histórico é a crescente valorização do indivíduo e do sentido de identidade. Ser alguém com características próprias, destoantes da massa, com personalidade e autoestima são valores correntes na sociedade atual. Ainda que muitos segmentos sociais permaneçam lutando pela garantia de direitos de cidadania e aceitação irrestrita, há como pano de fundo a ideia de ser humano único, diferente dos demais e aceito por ser quem é. No âmbito da beleza percebemos este movimento no crescente questionamento da "ditadura" da beleza magra, tão forte no mundo da moda, e na valorização da beleza natural. Na maquiagem, cresce o trabalho personalizado, buscando dar à produção não apenas beleza mas também reforço das características da pessoa, assim como auxiliar na redefinição da estética para que a imagem explore e expresse o que cada um entende como sua personalidade. Nas produções de maquiagem atuais, encontramos referências a elementos de todas as décadas anteriores, revisitados e com novos produtos e tecnologias, visando a expressão pessoal com maior liberdade e criatividade. As possibilidades são amplas, bastando que cada pessoa identifique seu estilo pessoal e produza-se de acordo. Regras de combinação de cores, certo e errado, o que vale para homens e mulheres, além de qual parte do rosto deve ter destaque, continuam existindo porém com menos impacto (ou ao menos tendo este impacto constantemente questionado) tendo-se em vista que a reapropriação dos itens de beleza e sua inserção na vida social andam lado a lado com a reconfiguração da sociedade e a liberdade de expressão de seus papéis de gênero e sexualidade, elementos atualmente em ampla e profunda reestruturação. A variedade de cores e qualidade de produtos de maquiagem para uso profissional merece comentário (FIGURA 45), destacando-se as numerosas quantidades e tonalidades específicas de pele em bases, produzidas para facilitar a vida do profissional em seus sets de trabalho, assim como novas tecnologias sendo empregadas a estes mesmos produtos para que sejam readequados às necessidades de novas lentes e câmeras e suas impressionantes capturas de imagem em alta resolução.

Pode-se dizer que, na contemporaneidade, tudo - ou quase tudo - é permitido no campo de beleza e maquiagem, desde que a pessoa identifique o que quer expressar e “sustente” a produção final. A tecnologia de celulares contemporâneos, a internet e redes sociais, abrem novos campos de exploração e expressão da criatividade, trazen-

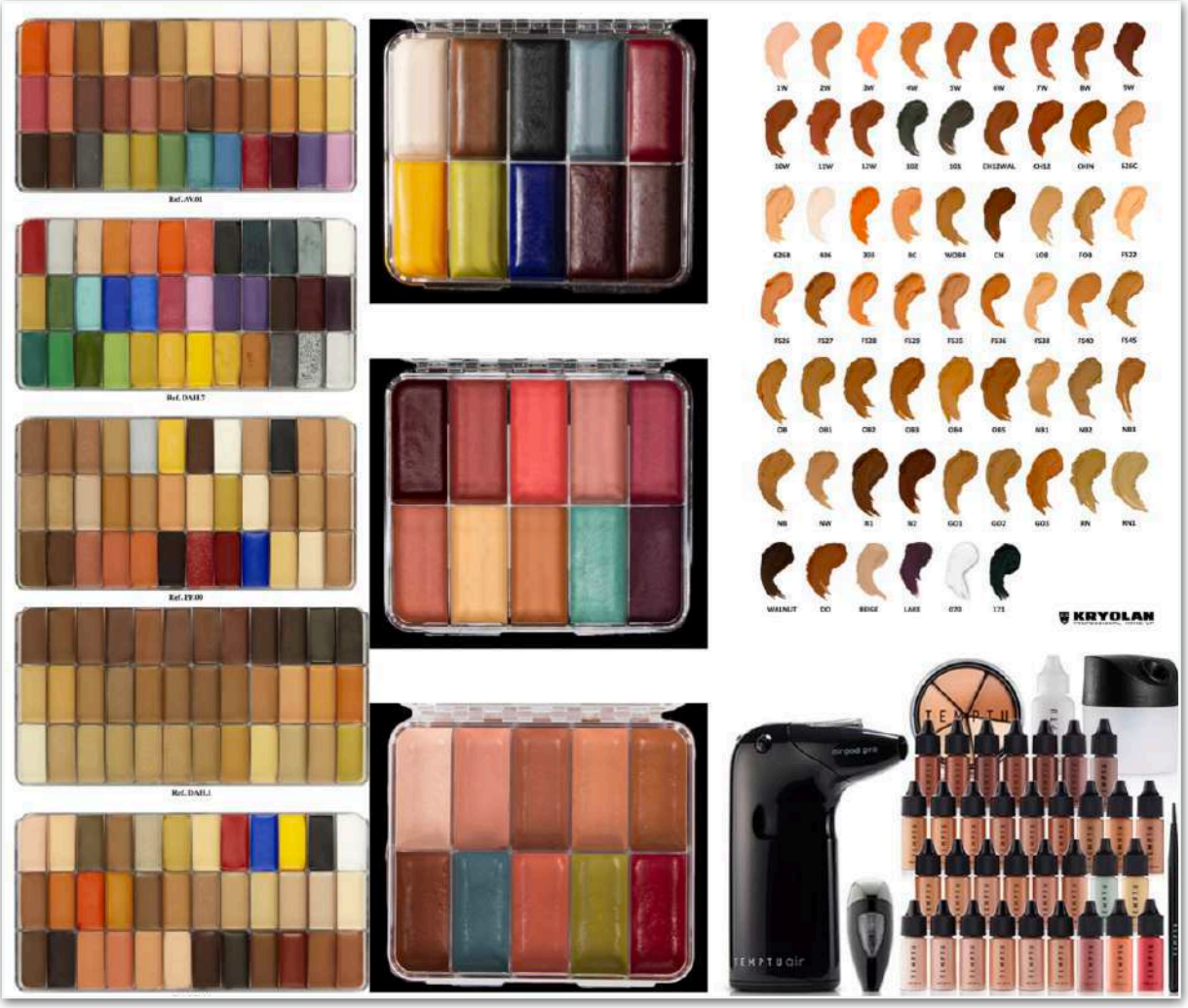


FIGURA 45 - PALETAS E CORES DE BASES PROFISSIONAIS

Da esq para dir: Paletas de base (cera) MaqPro, Paletas de base (álcool) Skin Illustrator, Cartela de cores de Paintstick Kryolan, Bases líquidas para aerógrafo Temptu Pro.
Fonte: Sites das marcas. (Montagem feita por mim)

do para o contexto filtros, editores de imagem, e problemáticas específicas da atualidade e sua velocidade de transmissão de informação (especialmente via imagens), agora disponíveis na palma de nossas mãos. Com a recuperação histórica produzida ao longo deste capítulo, pudemos observar as muitas possibilidades de relação da cor na vida humana, em diferentes momentos de seu desenvolvimento e com aplicações múltiplas. Continuando o estudo, veremos a seguir outras nuances que se apresentam a partir dos desdobramentos da sensação e percepção do fenômeno luminoso, e da percepção de cor e seus usos, onde buscaremos compreender a sombra, suas características, e a instigante relação com cor, luz, e a prática direta da profissão de maquiador.

SOMBRA

Três!

Em reunião para uma produção grande, caracterizador contratado lista mentalmente das informações do projeto, que ouve atentamente:

- *Pelo menos 5 locações fixas internas*
- *Externas diversas em estados diferentes*
- *Drones*
- *Helicópteros*
- *Mais de um mês de disponibilidade para o projeto*
- *Planejamento inicial das ordens do dia sem prever tempo de execução da produção de beleza + figurino*
- *Sem orçamento para assistentes*
- *Sem orçamento para material*
- *Elenco de mais de 80 atores*
- *OITENTA!*
- *Mais de oitenta!*
- *1 - UM - profissional pra cabelo + maquiagem + auxiliar no figurino*
- *Apenas 3 atores negros: 1 elenco de apoio, 2 figurantes*
- *3 atores negros, de 80!*
- *TRÊS, de OITENTA!*
- *TRÊS!*
- *T*
- *R*
- *Ê*
- *S*

Sem mais…

Trilha sonora sugerida:

"Existe muita coisa que não te disseram na escola
Cota não é esmola
Experimenta nascer preto na favela, pra você ver
O que rola com preto e pobre não aparece na TV
Opressão, humilhação, preconceito
A gente sabe como termina quando começa desse jeito
[…]
Experimenta nascer preto, pobre na comunidade
Cê vai ver como são diferentes as oportunidades
E nem venha me dizer que isso é vitimismo hein
Não bota a culpa em mim pra encobrir o seu racismo
Existe muita coisa que não te disseram na escola
Eu disse, cota não é esmola
Cota não é esmola"

Cota Não É Esmola
Bia Ferreira

4 SOMBRA

"Não tens reparado em como o teu Senhor projeto a sombra ?
Se Ele quisesse, fá-la-ia estável! Entretanto, fizemos do sol o seu regente.
Logo a recolhemos até Nós, paulatinamente.
Ele foi Quem vos fez a noite por manto, o dormir por repouso e fez o dia como ressurreição."
(Alcorão - Al Furcan "O discernimento"- Versículos 45 a 47)

Quando pensamos o fenômeno luminoso e sua elaboração pelo aparelho perceptivo humano desdobrando-se na cor enquanto elemento de interação, outro aspecto desta relação luz-objeto se apresenta: as sombras. Exploradas pelas muitas formas de expressão das artes, e de extrema relevância para a percepção de objetos, relações de volume e profundidade de campo, entre outros, das sombras surgem elementos de complexificação dos estudos que iniciam com a luz. Com as sombras sendo agregadas ao estudo de luz e cor, aprofundamos as noções de profundidade e volume, facilitando o reconhecimento de objetos ainda enquanto sensação, antes do fenômeno perceptivo mais amplo propiciar sua significação. Assim como luz e cor se relacionam a todo o tempo com a evolução da humanidade, as sombras também acompanham o processo, trazendo ao campo de estudos novas nuances que envolvem os estudos de física, química, psicologia, e atravessam as artes como um todo, sem deixar de fora destas, evidentemente, as cênicas e a especificidade aqui abordada da maquiagem de caracterização. Nesta, em particular, recriar as formas de um corpo para produção de próteses cênicas, alterações cutâneas diversas, alterar a percepção de profundidade das cavidades corporais, remodelar formas de um rosto para reforçar ou modificar a percepção de estruturas ósseas, musculares e de camadas de gordura, são algumas das muitas aplicações práticas da maquiagem (em todas as suas variedades) onde as sombras se unem ao todo para reivindicar sua importância de estudo. Sem sua exploração em profundidade, os resultados gerados carecem de tridimensionalidade, e, se pudermos aqui entender que maquiar - seja uma pessoa (rosto e/ou corpo) ou uma prótese cênica - é algo que se assemelha a pintar uma escultura, no ato da profissão as sombras se fazem fundamentais tanto para trazer maior elaboração aos projetos quanto para relacionar os resultados com

os elementos do set de trabalho que interferem diretamente no campo perceptivo: as luzes e cores que fazem parte do contexto específico (via iluminações naturais e/ou artificiais, cenografia, figurino, e também tratamento de cor em pós-produção).

A percepção como um todo, portanto, adquire novas nuances e amplia o rol de relações com o ser humano, seja no campo psíquico, seja no campo das práticas profissionais. Assim, faremos nesta parte uma breve incursão nos muitos elementos que compõem este todo, observando as fundamentações teóricas trazidas pela psicologia da gestalt para pensarmos percepção e criatividade, e desta para os processos de criação, já caminhando para a prática profissional na maquiagem. Adentrando nosso contexto específico de estudo, assim como toda a fundamentação teórica que descrevemos até aqui se faz imprescindível para a compreensão do fenômeno complexo de percepção de cor, luz e sombra, também é de extrema relevância refletirmos sobre como se dá a formação do profissional e seus materiais teóricos de referência, em uma busca por levantar mais alguns aspectos que fazem parte do campo de atuação do maquiador-caracterizado, de forma que possamos compreender o caminho necessário de ser percorrido por ele até a criação de um projeto de caracterização. Com o compartilhamento de projetos pessoais, estas reflexões serão ilustradas, abrindo caminho para a finalização deste percurso de revisão da literatura, com ponderações teóricas acerca da formação de cores de pele nos produtos de maquiagem, advindas da experiência pessoal enquanto maquiadora e instrutora. Por fim, mas não menos importante, este capítulo se configura como mais uma camada de conteúdo a constituir tanto o todo deste estudo, quanto os níveis de complexidade do campo criado pela relação entre homem e o fenômeno luminoso, e a partir daqui poderemos seguir com as correlações possíveis entre todo o conteúdo que descrevemos e apresentamos ao leitor e os dados trazidos pelos maquiadores-caracterizadores entrevistados.

4.1 PERCEPÇÃO E CRIATIVIDADE - fundamentos e processo de criação

Ao longo do desenvolvimento científico a Psicologia Experimental produziu os elementos de base para novos olhares acerca do ser humano e do campo subjetivo, e estimulou, assim, novos estudos e saberes, como a Psicologia Comportamental nos EUA, por exemplo. Na Europa, expandindo-se para o mundo e mantendo ainda hoje sua permeabilidade e relevância social, é com os estudos de **Sigmund Freud (**1856-1939) e a criação da Psicanálise que constitui-se um novo campo de fricção entre os conhecimentos da época, gerando aplicações clínicas da Psicologia de forma diferente do que se fazia até o momento nos experimentos, demandando novas formas de compreender o ser humano e seu campo psíquico. É na junção de Psicologia Experimental, Psicanálise e entendimento do indivíduo enquanto ser ligado a seu meio que desenvolvem-se novos olhares e aproximamo-nos da Psicologia Clínica como a conhecemos hoje. Não sendo uma área única, pelo contrário, no campo da clínica psicológica as ramificações são variadas, os pressupostos filosóficos que auxiliam em suas estruturações por vezes são distantes e/ou compreendem o ser humano a partir de paradigmas diversos, contudo a subjetividade é um dos pontos que podemos indicar como comum entre as abordagens. A relevância da experiência subjetiva no campo de estudos psicológicos acompanha também o desenvolvimento da sociedade até nosso momento atual, onde dados como representação, representatividade, valorização das individualidades e demandas por acessibilidade às minorias sociais tornam-se pautas de debate, disputa e movimentação social e política. Para tentarmos visualizar como determinados aspectos da Abordagem Gestáltica, uma das muitas no campo da Psicologia, podem nos auxiliar neste estudo para compreendermos as relações entre os elementos de fundamentação dos estudos e práticas artísticas e o processo de criação de visualidade de uma personagem pelo profissional da caracterização, voltemos um pouco na história para recuperarmos alguns conceitos que podem nos auxiliar nesta reflexão.

Os experimentos desenvolvidos pelos psicólogos da gestalt, como vimos no capítulo 3 sobre a Cor, surgem em um contexto onde a Psicologia era compreendida como prática em laboratórios, buscando se adequar ao conceito positivista de ciência do

momento, preocupada com fatos e relações entre eles (RODRIGUES, 2007, p.182). Na Universidade de Leipzig, na Alemanha, **Wilhelm Maximilian Wundt** (1832-1920) funda em 1879 o que seria considerado o primeiro laboratório de psicologia, buscando quantificar, analisar e prever reações, estudando o que era possível ser observado, testado e reproduzido a partir dos mesmos dados e condições, reduzindo assim o psiquismo humano ao comportamento observável. Como reação a este arcabouço de fundação da Psicologia enquanto área da ciência, desenvolvem-se os trabalhos iniciais da psicologia da gestalt com Wertheimer, Köhler e Koffka, conduzindo o conhecimento da área para a noção de todo-parte e suas relações. Aqui vale ressaltarmos tanto a relevância destes estudos inicias da psicologia da gestalt, como sua diferenciação da Gestalt-Terapia, conforme destaca e resume Hugo Elídio Ribeiro ao pontuar que:

> A psicologia da Gestalt foi um campo estritamente experimental, que ocupou-se em trazer questionamentos que foram contrários à visão mecanicista e à visão atomística (que visa o átomo: a menor parte ou elemento constitutivo das coisas. Na psicologia: busca determinar se a psique é formada por pulsões, ou emoções, símbolos, instintos, condicionamentos etc.) Logo, psicologia da Gestalt e Gestalt-terapia são assuntos diferentes, com campos de atuação e preocupações diferentes. A Gestalt-terapia se preocupa com o campo clínico, com as teorias e técnicas de trabalho que visam dar ao homem as condições necessárias para seu próprio crescimento. Já a psicologia da Gestalt, foi um campo de pesquisa que trouxe uma série de novas perspectivas para entender a maneira com a qual o homem percebe o mundo. Atualmente, a psicologia da Gestalt vem ampliando seu campo de atuação, e podemos vê-la sendo usada em diferentes aplicações, com a Arquitetura, Artes, Pedagogia e, inclusive também na área psicoterápica.[…]
> Assim, décadas mais tarde, outros psicólogos perceberam a importância do conhecimento que a psicologia da Gestalt trazia e juntamente com outros pressupostos filosóficos e pressupostos psicológicos erigiram um campo de conhecimento voltado especificamente para a área clínica (*Ibid*, 2007, p. 184-185).

Assim, pensando nas relações do indivíduo com o mundo em que vive, os processos de assimilação de informação implicam no reconhecimento das partes de um todo como algo mais do que um ajuntamento de dados variados somados e gerando uma forma rígida, mas sim como um conjunto de elementos, compondo um todo que se relaciona com eles sem a eles se reduzir, e vice-versa. O todo que se forma tem, portanto, características próprias, para além das de suas partes em isolado. A busca pela boa forma, resgatando aqui a idéia de pregnância, envolve um caminho natural de simplificação do processo perceptivo, onde a forma mais simples é mais fácil e rapidamente assimilada. Assim, entende-se que os processos de organização da percepção visual

conduziriam o psiquismo na estruturação dos dados percebidos na mente em uma restauração de equilíbrio. Os desdobramentos das pesquisas empreendidas pelos psicólogos da gestalt e que servem de fundamentação para a Abordagem Gestáltica relacionam a percepção ainda a conceitos como o de aprendizagem, diferenciando-se das teorias de aprendizagem em voga à época por não compreender a realidade como algo restrito a uma existência objetiva (vinculada a leis naturais e imutável), mas sim algo psicológico, variável conforme nossa relação com o meio que a nós se apresenta. A partir deste viés, a aprendizagem tem possibilidade de ocorrer diante de tensão ou desequilíbrio no campo psicológico, e se daria por metas, rearranjos perceptivos para dar conta de estímulos ao qual cada organismo é exposto, eliminando a tensão inicial, sendo realizados de forma integral, orgânica, como um todo funcional constitutivo da experiência. Aprender, portanto, é entendido como um processo útil, imaginativo e criativo, e a repetição, parte mecânica deste processo de aprendizagem, pode ser compreendida tanto como uma conexão em recorrência, mas também como parte de uma mudança na estrutura cognitiva, onde ocorre alteração na significação dos elementos desta conexão que se repete, eles se tornando, então, nova significação das partes de um todo (COSTA, 2008, p.45-91).

Todos e partes desenvolvem, ainda, o conceito de **campo** trazido por **Kurt Lewin** (1890-1947), que ao estudar a ocorrência de totalidades pontua que as partes revelam o todo, mas não significam o todo, e seria o contexto (todo) que daria significado/sentido a qualquer ação de campo (relação organismo-meio/espaço vital de coexistência de pessoas e ambiente), *"um conjunto de realidades físicas e psicológicas, em mútua interdependência*" (LEWIN, 1965, p.55), assim, dependendo do contexto, os significados seriam totalmente diferentes. As condições da fronteira de uma campo são características essenciais deste mesmo campo, assim, a percepção como processo que ocorre na fronteira depende também das partes internas do campo psicológico, ou seja, os dados coletados pela retina na estimulação visual são associados a disposições cognitivas, elementos do caráter, da motivação particular. Esta base auxilia, na clínica psicológica desenvolvida na Gestalt-Terapia, a trazer na relação terapêutica o indivíduo sempre para o momento presente, aprendendo a reconhecer ferramentas internas para solucionar seus problemas, ou seja, promovendo rearranjos de suas partes para a produção de um novo todo de significação de

sua realidade (FADIMAN & FRAGER, 1979, p.129-131; RIBEIRO, 1985, p.66; YONTEF, 1998, p.160). Esta vivência do aqui-agora, do momento presente, traz consigo um deslocamento do entendimento de cronologia de eventos, pois nela estão contidas as relações passado-presente-futuro (dados vividos e retidos no corpo e na memória, prospecções de realidades possíveis futuras e momento do aqui-agora, que é o momento que se vive).

Ao relacionarmos estes dados até aqui, vislumbramos a compreensão da Teoria Organísmica apresentada por **Kurt Goldstein** (1878-1965) de que o organismo (enquanto mente e corpo indissociáveis) se ajusta com o meio para satisfazer suas necessidades particulares, e isto ocorre por ser este organismo algo integrado, um sistema que busca organização para evitar se tornar disfuncional. Aqui a lei do fechamento se aprofunda ao ser aplicada ao todo, e sem sua busca não há saúde organísmica, não há fechamento da forma, da organização psicológica, da gestalt. Na autorregulação do organismo ele é criativo, espontâneo, gerando novas formas saudáveis de se ajustar a cada situação, criando novas figuras a partir de seu fundo de possibilidades. Este fluxo demarca a importância do fundo como o que possibilita a emergência das figuras para atender de forma saudável à organização do organismo na situação que ele estiver lidando. O fundo, é, como bem pontua Rodrigues (2007, p.112) "*tudo o que nos cerca, nós próprios, nossa história… Enfim, tudo que possa servir como contexto para o surgimento de algo*" e seu fluxo visa a autorrealização do indivíduo, sendo esta o seu propósito de vida. (PINTO, 2009, p.21-22; RIBEIRO, 1985, p.107-113; RODRIGUES, 2007, p.111-119, OSTROWER, 1998, p. 69-218).

A partir destas definições, chegamos ao entendimento de homem que sustenta também a prática clínica da Gestalt-Terapia, enquanto ser no mundo capaz de recriar sua história, reordenando os elementos que o compõem a partir de seu fluxo de figuras-fundo. Esta é sua base e capacidade geradora, criativa, que surge com a compreensão do que **Sigmund Friedlaender (1871–1946)** nomeou por "indiferença criativa", um ponto "zero" de existência de um evento entre polos opostos, a partir do qual o organismo reconhece a tensão que gera insatisfação, mas ao invés de preencher este ponto com elementos sem reflexão ou associação que atendam às demandas da situação (o que fecharia a gestalt de forma incompleta), há um momento de pausa, de equilíbrio de forças para reconhecimento dos polos e da

perspectiva do campo por eles representado. Dessa forma é possível ao indivíduo acessar de seu fundo de vividos as figuras que melhor respondam ao momento e contexto e fechem a gestalt com uma boa forma. Ou seja, é no lugar de desconforto que a criação acontece.

Ao pensarmos em criatividade, não é incomum encontramos associações à criação de algo original, como se para algo ou alguém ser considerado criativo o ponto de partida devesse ser um dado não existente previamente. Há aspectos deste raciocínio que parecem se desconstruir em si mesmos, por exemplo, como seria possível atribuirmos originalidade no sentido de não existência prévia ou similar no mundo? Quando exploramos o conceito para além do senso comum, contudo, encontramos um campo vasto, onde é possível abordá-lo por diferentes vieses, dos mais artísticos aos mais psicológicos (LEHMKUHL, 2015). No geral, um dado que costuma surgir com frequência nestas definições resume a criatividade a uma "*capacidade de produzir coisas novas e valiosas*" (ESTRADA, 1992, p.29), porém esta breve definição isolada e descontextualizada ainda nos aproxima do senso comum e possível idéia de originalidade atrelada ao "novas", além de trazer uma questão de valoração ao que é produzido, indicando que é algo "valioso" (para quem? em que sentido?, podemos nos perguntar). Ao buscarmos explorações acerca deste raciocínio e definição iniciais, encontramos uma vinculação da criatividade a dado do campo psicológico com aplicação na geração de algo material, criatividade vinculada a produção de dado concreto na realidade percebida (*ibid*, p.30).

Entretanto, esta explicação por si só deixa de lado dados sensíveis a respeito do indivíduo e suas relações internadas enquanto organismo, e externas enquanto organismo em interação com o meio. Abrem-se outros caminhos de problematização deste viés de interpretação da criatividade quando ela é descrita como *"uma atitude diante da vida, diante de qualquer situação e aspecto da vida*" (*ibid*, p. 34). Com esta frase para conduzir uma linha de raciocínio, podemos pensar em outros níveis de entendimento da criatividade enquanto capacidade humana, contudo ela não precisa estar restrita a algo materializado externamente, visto que, seja produto ou atitude, pensando a criação a partir dos dados gestálticos que vimos até o momento, existe criatividade não visível para fora do funcionamento do organismo, enquanto processos internos e subjetivos, demarcando suas relações particulares de acesso a figuras a partir de fundos de vividos. Ser criativo, sob esta perspecti-

va, é processar elementos físicos e psíquicos em interrelação, visando atender uma necessidade particular de saída do momento de impasse da indiferença criativa (tensão potencializadora de aprendizagem), sem necessariamente o que for criado ser algo percebido fora do organismo (pelo meio: outros indivíduos em relação a este).

Com a interação constante das partes para compor todos, gerando figuras a partir de fundos de possibilidades, os funcionamentos perceptivos (associados a todos os demais sentidos para além da visão) estão de alguma forma associados ao trabalho psíquico incessante de criação de cada organismo para cada nova necessidade de saída do ponto de indiferenciação (considerando que esta gera desconforto e demanda ação). No campo da percepção visual em particular, que se vincula diretamente ao trabalho da construção das visualidades de uma caracterização, podemos concordar que:

> Cabe entender a percepção como um processo altamente dinâmico e não mero registro mecânico de algum estímulo. “Dinâmico", no amplo sentido da palavra, de “forças em atividade”. Nós participamos ativamente da percepção em vez de apenas estarmos passivamente presentes.
> De saída, a percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda a partir de certas necessidades e expectativas. Diante dos incontáveis estímulos que nos chegam continuamente, essa seletividade representa uma primeira instância de filtragem de significados. Como que estabelecendo um esquema de prioridades em nossa atenção, perceberemos certas coisas, podendo achá-las importantes ou menos importantes, e outras ainda, muitas outras coisas, simplesmente haveremos de ignorar. Assim a seletividade permite-nos interpretar melhor os estímulos e reagir a eles de modo mais coerente e dentro de nossos interesses.
> Além disso - e ainda a partir das mesmas prioridades intuitivas - a seletividade nos leva a estabelecer certas conexões (entre aspectos semelhantes ou constrastastes dos fenômenos) que possam tornar-se significativos para nós, projetando em nossa mente uma espécie de modelos mentais, em forma de padrões hipotéticos. Estes nos servirão de referencial durante o próprio ato de percepção (OSTROWER, 2013, p.57-58).

Neste sentido, entretanto, ponderamos que a seletividade apontada acima é parte do processo de criação, contudo acrescentamos que não apenas os dados sensíveis do campo psíquico e da ordem das subjetividade compõem seu campo, mas também os dados objetivos que são oriundos tanto do meio (como a luz enquanto fenômeno), quanto da relação organismo-meio (já no campo da cor e sombra), entendendo que fazem parte do meio tanto natureza (como minerais, vegetais, além de elementos produzidos pelo ser humano) quanto outros organismos (indivíduos). Passemos, a seguir, a buscar compreender estes elementos de fundo teórico correlacionados ao campo pesquisado.

4.2 PRÁTICA PROFISSIONAL - história, formação e caracterização

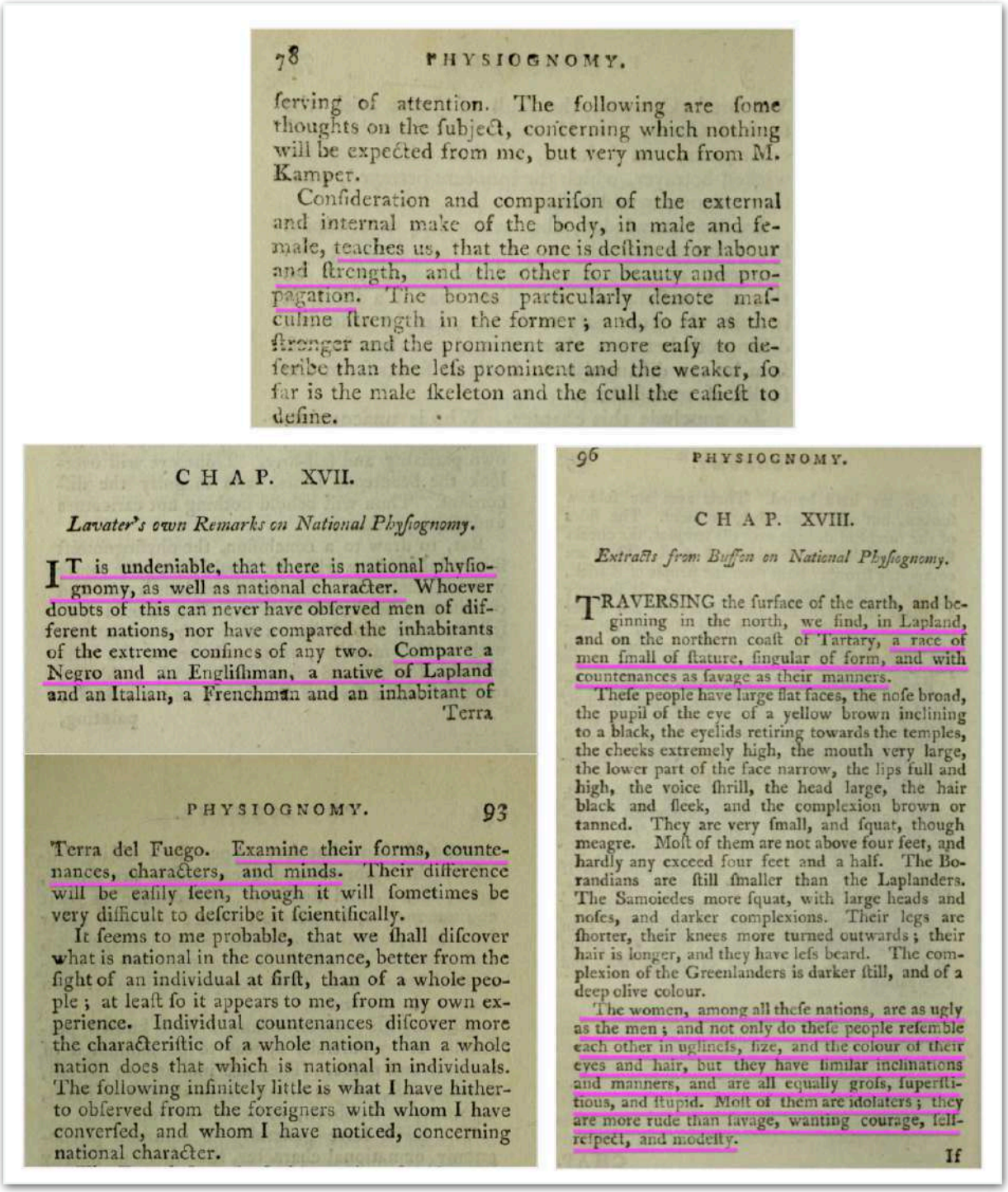
Ao observarmos as partes que compõem o todo acerca dos processos perceptivos, desdobrarmos o estudo sobre suas relações com o psiquismo e os processos de aprendizagem e criatividade, e pensarmos na aplicação deste conteúdo ao segmento que este trabalho pretende se dedicar - qual seja o da maquiagem e seus profissionais maquiadores-caracterizadores - a curiosidade que surge na sequência é justamente de como conceber todo este conteúdo teórico na prática profissional. Não é incomum encontrarmos nos cursos estudantes com dúvidas genuínas acerca da relevância de alguns aspectos que formam a fundamentação teórica da profissão, especialmente quando tratamos de história e de compreensões técnicas mais aprofundadas - como é o caso do estudo de cor, que costumamos, no setor de maquiagem, nomear como área de "colorimetria", ainda que não signifique o mesmo que a área homônima no campo da física. Embora não caiba a esta pesquisa resolver este impasse que surge nas relações ensino-aprendizagem-prática profissional, podemos, em certa medida, através deste percurso de relato de história da ciência perceber a complexidade da área e do volume de conhecimentos que desdobram-se a partir do que para um leigo pode parecer uma atividade profissional reduzida a funções mecânicas e repetição de técnicas. Para exploramos mais elementos, agora já bem específicos da prática da maquiagem (tanto como reprodutibilidade de técnicas quanto como criação de conceitos visuais e projetos de caracterização), façamos mais uma incursão na história, buscando dados que nos auxiliem a pensar construção de cursos/formações, criação de projetos de caracterização e as relações que ambos estabelecem com o contexto social, para que mais adiante façamos um novo mergulho neste aspecto do social e suas relações simbólicas e técnicas com luz, cor e caracterização.

Ao buscar dados sobre referências na literatura de área, encontramos fases dos impressos acompanhando as mudanças e evoluções técnicas nas áreas de impressão de folhetos e livros. De folhetos manuscritos, passando por livretos com desenhos e pinturas, até chegarmos aos contemporâneos compêndios recheados de fotografias de alta resolução e com detalhamento amplo das técnicas e aplicações, o conteúdo destes materiais é diverso e não por acaso acompanha

o desenvolvimento das sociedades européias e as por elas influenciadas - sejam no norte ou sul global. Um dos mais antigos materiais ainda disponíveis para consulta e exploração e que surge com dados que fazem parte da fundamentação da profissão data de 1793 e remete ao estudo da Fisiognomia - *Essays on physiognomy; for the promotion of the knowledge and the love of mankind*, por J. C. Lavater. Esta área configurou-se como uma pseudo ciência e, em paralelo aos pressupostos científicos da época, buscava se firmar como mais uma vertente, esta focando na visualidade, explorando o estudo das capacidades humanas no sentido de diferenciar o padrão de humanidade da ciência do período (leia-se: homem, branco, europeu), para estabelecer relações com habilidades diversas, de predisposições físicas (como força) a capacidades cognitivas (como raciocínio). Com a suposição de demonstrar a superioridade do ser humano sobre os demais seres, estudando tanto corpo como a face humana (via conhecimentos advindos das artes e que podiam ser aplicados também a desenhos de personagens para o teatro), a proposta da Fisiognomia promovia idéias de diferenciação e hierarquia entre os seres: homens-mulheres, brancos-não brancos, europeus-não europeus, e, embora estivesse alinhada ao que era considerado conhecimento científico na época, hoje compreendemos como parte da engrenagem que sustenta um processo maior de estruturação do racismo nas sociedades, especialmente quando os elementos envolvidos são povos (europeus) participantes de movimentos históricos de exploração de outros povos (africanos, e posteriormente americanos com as navegações e expansão da exploração territorial e comercial colonialista) (REINALDO, 2021, p.11-13; NASCIMENTO, 2021, p.21-31). Aqui podemos pontuar que, desde muito antes de alguns segmentos de estudo serem considerados parte da ciência como a compreendemos hoje, já neste período eram estabelecidas relações entre dados das artes, da visualidade humana e associações simbólicas e psicológicas.

Com construções que demarcam pensamentos hoje entendidos como abertamente sexistas, xenofóbicos e racistas, a Fisiognomia pode não ter sido amplamente aceita para ser definida como uma ciência (ou parte do rol científico de sua época), porém o que seu discurso sustenta ainda se faz presente na contemporaneidade e não podemos conceber a profissão que cria imagens para representar seres humanos na ficção como isenta de responsabilidade de pensar minimamente seu papel na construção visual de estereótipos sociais - que por sua

vez podem servir de material de sustentação de processos de marginalização e exclusão social de múltiplas formas. Na figura 1 (grifos meus) encontram-se algumas passagens do referido livro, onde podemos identificar as associações realizadas para comparar, diferenciar para gerar hierarquia de valor social, e fazer na sequência suposições acerca da intelectualidade e moralidade, de mulheres (comparando o corpo masculino como fisi-



78 PHYSIOGNOMY.

ſerving of attention. The following are ſome thoughts on the ſubject, concerning which nothing will be expected from me, but very much from M. Kamper.

Conſideration and compariſon of the external and internal make of the body, in male and female, teaches us, that the one is deſtined for labour and ſtrength, and the other for beauty and propagation. The bones particularly denote maſculine ſtrength in the former; and, ſo far as the ſtronger and the prominent are more eaſy to deſcribe than the leſs prominent and the weaker, ſo far is the male ſkeleton and the ſcull the eaſieſt to deſine.

CHAP. XVII.

Lavater's own Remarks on National Phyſiognomy.

IT is undeniable, that there is national phyſiognomy, as well as national character. Whoever doubts of this can never have obſerved men of different nations, nor have compared the inhabitants of the extreme confines of any two. Compare a Negro and an Engliſhman, a native of Lapland and an Italian, a Frenchman and an inhabitant of Terra

PHYSIOGNOMY. 93

Terra del Fuego. Examine their forms, countenances, characters, and minds. Their difference will be eaſily ſeen, though it will ſometimes be very difficult to deſcribe it ſcientifically.

It ſeems to me probable, that we ſhall diſcover what is national in the countenance, better from the ſight of an individual at firſt, than of a whole people; at leaſt ſo it appears to me, from my own experience. Individual countenances diſcover more the characteriſtic of a whole nation, than a whole nation does that which is national in individuals. The following infinitely little is what I have hitherto obſerved from the foreigners with whom I have converſed, and whom I have noticed, concerning national character.

96 PHYSIOGNOMY.

CHAP. XVIII.

Extracts from Buffon on National Phyſiognomy.

TRAVERSING the ſurface of the earth, and beginning in the north, we find, in Lapland, and on the northern coaſt of Tartary, a race of men ſmall of ſtature, ſingular of form, and with countenances as ſavage as their manners.

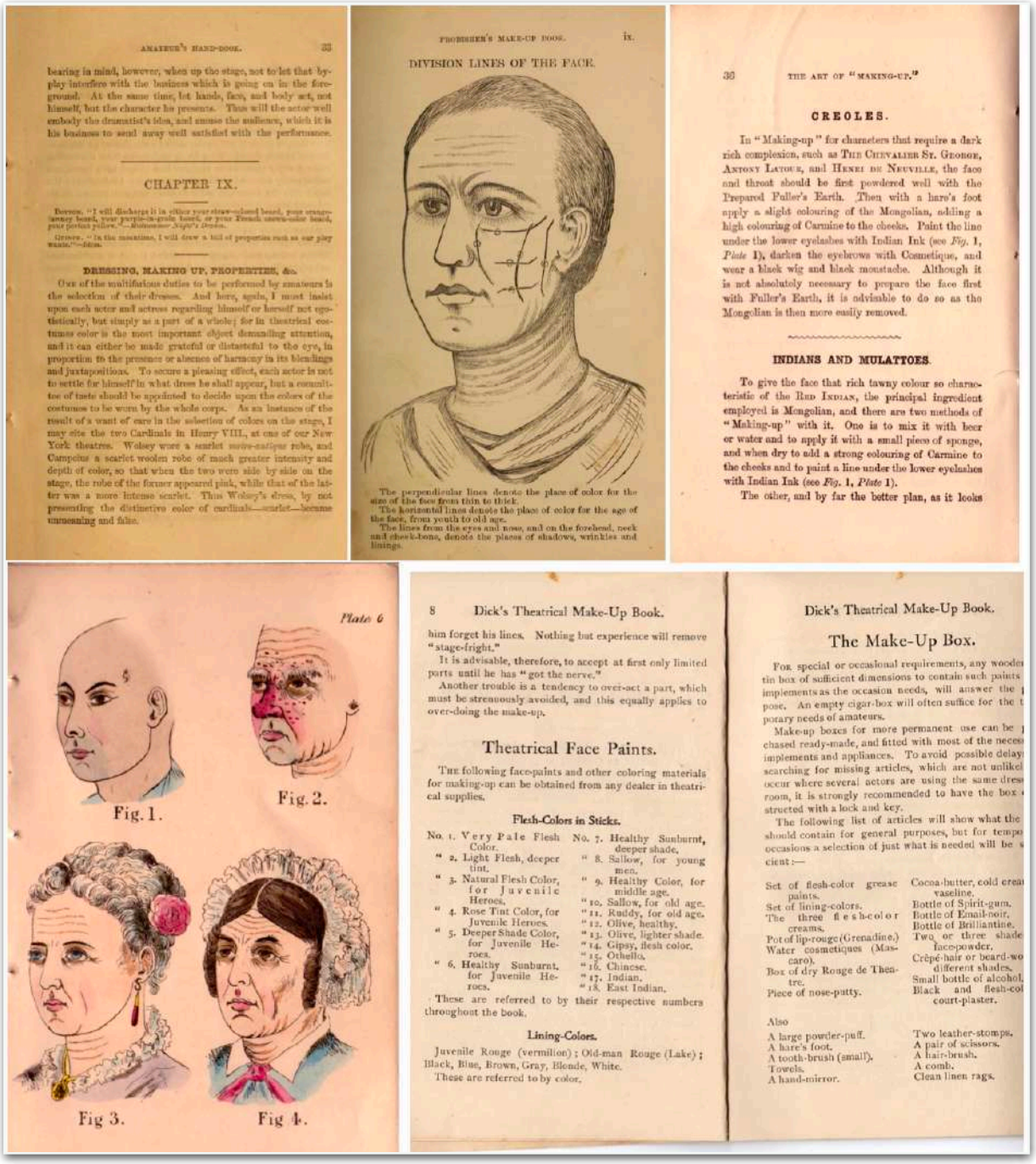
Theſe people have large flat faces, the noſe broad, the pupil of the eye of a yellow brown inclining to a black, the eyelids retiring towards the temples, the cheeks extremely high, the mouth very large, the lower part of the face narrow, the lips full and high, the voice ſhrill, the head large, the hair black and ſleek, and the complexion brown or tanned. They are very ſmall, and ſquat, though meagre. Moſt of them are not above four feet, and hardly any exceed four feet and a half. The Borandians are ſtill ſmaller than the Laplanders. The Samoiedes more ſquat, with large heads and noſes, and darker complexions. Their legs are ſhorter, their knees more turned outwards; their hair is longer, and they have leſs beard. The complexion of the Greenlanders is darker ſtill, and of a deep olive colour.

The women, among all theſe nations, are as ugly as the men; and not only do theſe people reſemble each other in uglineſs, ſize, and the colour of their eyes and hair, but they have ſimilar inclinations and manners, and are all equally groſs, ſuperſtitious, and ſtupid. Moſt of them are idolaters; they are more rude than ſavage, wanting courage, ſelf-reſpect, and modeſty.

If

FIGURA 1 - Fisiognomia

Fonte: LAVATER, J. C. **Essays on physiognomy; for the promotion of the knowledge and the love of mankind.** Londres: G.G.J. & J. Robinson, 1793, p.78; 92-93; 96. (Montagem e realces no texto feitos por mim)



AMATEUR'S HAND-BOOK. 33

bearing in mind, however, when up the stage, not to let that by-play interfere with the business which is going on in the foreground. At the same time, let hands, face, and body act, not himself, but the character he presents. Thus will the actor well embody the dramatist's idea, and amuse the audience, which it is his business to send away well satisfied with the performance.

CHAPTER IX.

DRESSING, MAKING UP, PROPERTIES, &c.

One of the multifarious duties to be performed by amateurs is the selection of their dresses. And here, again, I must insist upon each actor and actress regarding himself or herself not egotistically, but simply as a part of a whole; for in theatrical costumes color is the most important object demanding attention, and it can either be made grateful or distasteful to the eye, in proportion to the presence or absence of harmony in its blendings and juxtapositions. To secure a pleasing effect, each actor is not to settle for himself in what dress he shall appear, but a committee of taste should be appointed to decide upon the colors of the costumes to be worn by the whole corps. As an instance of the result of a want of care in the selection of colors on the stage, I may cite the two Cardinals in Henry VIII., at one of our New York theatres. Wolsey wore a scarlet satin-satiné robe, and Campeius a scarlet woolen robe of much greater intensity and depth of color, so that when the two were side by side on the stage, the robe of the former appeared pink, while that of the latter was a more intense scarlet. This Wolsey's dress, by not presenting the distinctive color of cardinals—scarlet—became unmeaning and false.

FROBISHER'S MAKE-UP BOOK. IX.

DIVISION LINES OF THE FACE.

The perpendicular lines denote the place of color for the size of the face from thin to thick.
The horizontal lines denote the place of color for the age of the face, from youth to old age.
The lines from the eyes and nose, and on the forehead, neck and cheek-bone, denote the places of shadows, wrinkles and linings.

36 THE ART OF "MAKING-UP."

CREOLES.

In "Making-up" for characters that require a dark rich complexion, such as THE CHEVALIER ST. GEORGE, ANTONY LATOUR, and HENRI DE NEUVILLE, the face and throat should be first powdered well with the Prepared Fuller's Earth. Then with a hare's foot apply a slight colouring of the Mongolian, adding a high colouring of Carmine to the cheeks. Paint the line under the lower eyelashes with Indian Ink (see *Fig.* 1, *Plate* 1), darken the eyebrows with Cosmetique, and wear a black wig and black moustache. Although it is not absolutely necessary to prepare the face first with Fuller's Earth, it is advisable to do so as the Mongolian is then more easily removed.

INDIANS AND MULATTOES.

To give the face that rich tawny colour so characteristic of the RED INDIAN, the principal ingredient employed is Mongolian, and there are two methods of "Making-up" with it. One is to mix it with beer or water and to apply it with a small piece of sponge, and when dry to add a strong colouring of Carmine to the cheeks and to paint a line under the lower eyelashes with Indian Ink (see *Fig.* 1, *Plate* 1).

The other, and by far the better plan, as it looks

Plate 6

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig 3.

Fig 4.

8 Dick's Theatrical Make-Up Book.

him forget his lines. Nothing but experience will remove "stage-fright."

It is advisable, therefore, to accept at first only limited parts until he has "got the nerve."

Another trouble is a tendency to over-act a part, which must be strenuously avoided, and this equally applies to over-doing the make-up.

Theatrical Face Paints.

THE following face-paints and other coloring materials for making-up can be obtained from any dealer in theatrical supplies.

Flesh-Colors in Sticks.

No. 1. Very Pale Flesh Color.
" 2. Light Flesh, deeper tint.
" 3. Natural Flesh Color, for Juvenile Heroes.
" 4. Rose Tint Color, for Juvenile Heroes.
" 5. Deeper Shade Color, for Juvenile Heroes.
" 6. Healthy Sunburnt, for Juvenile Heroes.
No. 7. Healthy Sunburnt, deeper shade.
" 8. Sallow, for young men.
" 9. Healthy Color, for middle age.
" 10. Sallow, for old age.
" 11. Ruddy, for old age.
" 12. Olive, healthy.
" 13. Olive, lighter shade.
" 14. Gipsy, flesh color.
" 15. Othello.
" 16. Chinese.
" 17. Indian.
" 18. East Indian.

These are referred to by their respective numbers throughout the book.

Lining-Colors.

Juvenile Rouge (vermilion); Old-man Rouge (Lake); Black, Blue, Brown, Gray, Blonde, White.

These are referred to by color.

Dick's Theatrical Make-Up Book.

The Make-Up Box.

FOR special or occasional requirements, any wooden tin box of sufficient dimensions to contain such paints implements as the occasion needs, will answer the pose. An empty cigar-box will often suffice for the t porary needs of amateurs.

Make-up boxes for more permanent use can be chased ready-made, and fitted with most of the neces implements and appliances. To avoid possible delay searching for missing articles, which are not unlikel occur where several actors are using the same dres room, it is strongly recommended to have the box structed with a lock and key.

The following list of articles will show what the should contain for general purposes, but for tempo occasions a selection of just what is needed will be cient:—

Set of flesh-color grease paints.
Set of lining-colors.
The three flesh-color creams.
Pot of lip-rouge (Grenadine.)
Water cosmetiques (Mascaro).
Box of dry Rouge de Theatre.
Piece of nose-putty.
Cocoa-butter, cold cre vaseline.
Bottle of Spirit-gum.
Bottle of Email-noir.
Bottle of Brillantine.
Two or three shade face-powder.
Crêpé-hair or beard-wo different shades.
Small bottle of alcohol.
Black and flesh-col court-plaster.

Also

A large powder-puff.
A hare's foot.
A tooth-brush (small).
Towels.
A hand-mirror.
Two leather-stomps.
A pair of scissors.
A hair-brush.
A comb.
Clean linen rags.

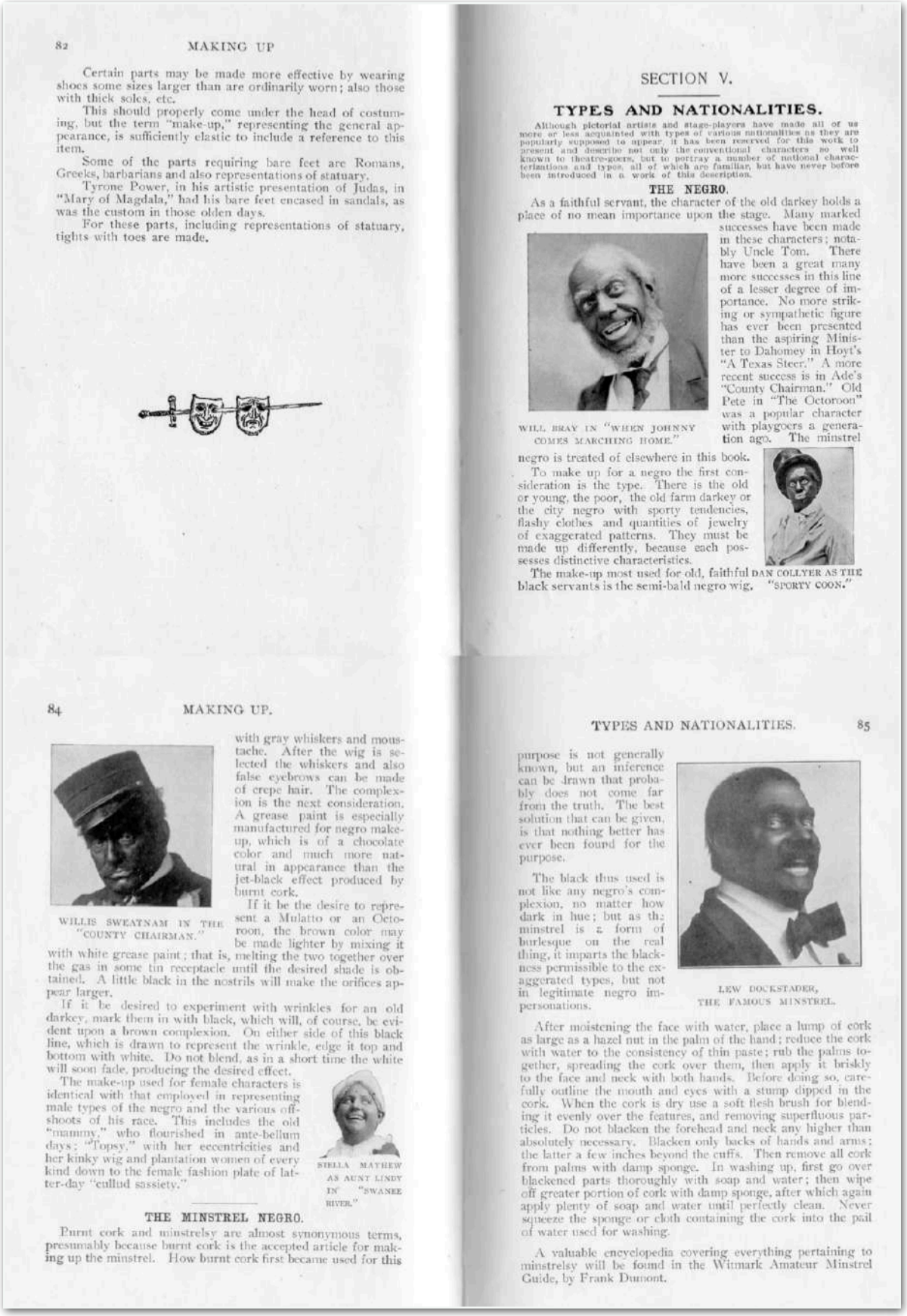
FIGURA 2 - Livros com instruções de maquiagem - 1800 a 1900

Fonte:. DENIER, 1866; FROBISHER, 1882; HARESFOOT & ROUGE, 1877; TOWNSEND, 1891, DICK & FITZGERALD, 1900. (Montagem feita por mim)

camente formulado para o trabalho e força e o de mulheres para a beleza e procriação), negros (nesta passagem se referindo a comparações entre nações e as relações físicas, mentais e de caráter dos povos de cada), e povos originários de diferentes localidades fora do centro da Europa (no trecho ele menciona os tártaros, grupo étnico que se estabeleceu na Lapônia, entre outros locais, dizendo que seus homens e mulheres são

feios em forma física, cor de pele e olhos, e sua feiúra se estenderia ao comportamento e caráter, sendo selvagens nas maneiras e estúpidos intelectualmente).

Prosseguindo nas buscas por materiais escritos relacionados à prática profissional da maquiagem, encontramos um volume considerável de livros, livretos e catálogos de marcas, que seguem uma sequência bem semelhante de conteúdo. Do começo dos anos 1800 os volumes voltados para a prática teatral se destacam, sejam destinados a atores ou amadores com interesse na área, e apontam para todo o processo considerado prática do ator no momento. Dissertam em sua maioria sobre a construção do corpo do ator para compor suas personagens, as relações com o espaço cênico e os elementos técnicos envolvidos (iluminação, cenografia, figurino, cabelo e maquiagem), ponderam sobre relações de trabalho com agentes e formas de promoção pessoal para inserção no meio, dentre os principais dados de conteúdo que se repetem ao longo do século (FIGURA 2). Há uma busca por desenhar algumas ilustrações de objetos técnicos e também de passo-a-passo de processos de modelagem de cabelo e aplicação de produtos para confecção das maquiagens (ALTMANN, 1892; BURTON, 1876; CHAMPLIN, 1886; DAZIAN, 1880; DENIER, 1866; DE WITT, 1880; FIELD, 1835; FOX, 1890; FROBISHER, 1882; GARCIA, 1882; HAGEMAN, 1898; HARESFOOT & RUCE, 1877; HARRISON, 1882; HELMER, 1888; OLD STAGER, 1875; REDE, 1827; RETIRED Performer, 1852; THE Actor, 1895; TOWNSEND, 1890; WAGNER, 1899). Em sua maioria voltados para o público europeu e estadunidense, estes livros e livretos parecem focar numa visão global da formação do ator e de preparação de amadores para dedicação ao segmento de atuação, e os livretos de marcas buscam fomentar a instrução técnica de automaquiagem para estimular o uso de seus produtos ao mesmo tempo que promovem a autonomia do profissional ator. Ainda, contudo, não há claramente nestes materiais uma indicação desta prática de aplicação de produtos de maquiagem enquanto uma profissão em si, separada do trabalho do ator, e parece-nos que maquiagem e cabelo são compreendidos como mais uma das muitas habilidades a serem desenvolvidas por quem deseja dedicar-se ao universo da atuação, assim como o trabalho de corpo, voz e as relações interpessoais. Com o surgimento das explicações acerca de aplicações de produtos e de técnicas para gerar resultados para as personagens nos palcos, um dado que ainda se faz presente é da caracterização de corpos não brancos, e



82 MAKING UP

Certain parts may be made more effective by wearing shoes some sizes larger than are ordinarily worn; also those with thick soles, etc.

This should properly come under the head of costuming, but the term "make-up," representing the general appearance, is sufficiently elastic to include a reference to this item.

Some of the parts requiring bare feet are Romans, Greeks, barbarians and also representations of statuary.

Tyrone Power, in his artistic presentation of Judas, in "Mary of Magdala," had his bare feet encased in sandals, as was the custom in those olden days.

For these parts, including representations of statuary, tights with toes are made.

SECTION V.

TYPES AND NATIONALITIES.

Although pictorial artists and stage-players have made all of us more or less acquainted with types of various nationalities as they are popularly supposed to appear, it has been reserved for this work to present and describe not only the conventional characters so well known to theatre-goers, but to portray a number of national characterizations and types, all of which are familiar, but have never before been introduced in a work of this description.

THE NEGRO.

As a faithful servant, the character of the old darkey holds a place of no mean importance upon the stage. Many marked successes have been made in these characters; notably Uncle Tom. There have been a great many more successes in this line of a lesser degree of importance. No more striking or sympathetic figure has ever been presented than the aspiring Minister to Dahomey in Hoyt's "A Texas Steer." A more recent success is in Ade's "County Chairman." Old Pete in "The Octoroon" was a popular character with playgoers a generation ago. The minstrel negro is treated of elsewhere in this book.

WILL BRAY IN "WHEN JOHNNY COMES MARCHING HOME."

To make up for a negro the first consideration is the type. There is the old or young, the poor, the old farm darkey or the city negro with sporty tendencies, flashy clothes and quantities of jewelry of exaggerated patterns. They must be made up differently, because each possesses distinctive characteristics.

The make-up most used for old, faithful black servants is the semi-bald negro wig.

DAN COLLYER AS THE "SPORTY COON."

84 MAKING UP.

WILLIS SWEATNAM IN THE "COUNTY CHAIRMAN."

with gray whiskers and moustache. After the wig is selected the whiskers and also false eyebrows can be made of crepe hair. The complexion is the next consideration. A grease paint is especially manufactured for negro make-up, which is of a chocolate color and much more natural in appearance than the jet-black effect produced by burnt cork.

If it be the desire to represent a Mulatto or an Octoroon, the brown color may be made lighter by mixing it with white grease paint; that is, melting the two together over the gas in some tin receptacle until the desired shade is obtained. A little black in the nostrils will make the orifices appear larger.

If it be desired to experiment with wrinkles for an old darkey, mark them in with black, which will, of course, be evident upon a brown complexion. On either side of this black line, which is drawn to represent the wrinkle, edge it top and bottom with white. Do not blend, as in a short time the white will soon fade, producing the desired effect.

The make-up used for female characters is identical with that employed in representing male types of the negro and the various offshoots of his race. This includes the old "mammy," who flourished in ante-bellum days; "Topsy," with her eccentricities and her kinky wig and plantation women of every kind down to the female fashion plate of latter-day "cullud sassiety."

STELLA MAYHEW AS AUNT LINDY IN "SWANEE RIVER."

THE MINSTREL NEGRO.

Burnt cork and minstrelsy are almost synonymous terms, presumably because burnt cork is the accepted article for making up the minstrel. How burnt cork first became used for this

TYPES AND NATIONALITIES. 85

purpose is not generally known, but an inference can be drawn that probably does not come far from the truth. The best solution that can be given, is that nothing better has ever been found for the purpose.

The black thus used is not like any negro's complexion, no matter how dark in hue; but as the minstrel is a form of burlesque on the real thing, it imparts the blackness permissible to the exaggerated types, but not in legitimate negro impersonations.

LEW DOCKSTADER, THE FAMOUS MINSTREL.

After moistening the face with water, place a lump of cork as large as a hazel nut in the palm of the hand; reduce the cork with water to the consistency of thin paste; rub the palms together, spreading the cork over them, then apply it briskly to the face and neck with both hands. Before doing so, carefully outline the mouth and eyes with a stump dipped in the cork. When the cork is dry use a soft flesh brush for blending it evenly over the features, and removing superfluous particles. Do not blacken the forehead and neck any higher than absolutely necessary. Blacken only backs of hands and arms; the latter a few inches beyond the cuffs. Then remove all cork from palms with damp sponge. In washing up, first go over blackened parts thoroughly with soap and water; then wipe off greater portion of cork with damp sponge, after which again apply plenty of soap and water until perfectly clean. Never squeeze the sponge or cloth containing the cork into the pail of water used for washing.

A valuable encyclopedia covering everything pertaining to minstrelsy will be found in the Witmark Amateur Minstrel Guide, by Frank Dumont.

FIGURA 3 - Blackface

Fonte: YOUNG, J. **Making Up, A Practical and Exhaustive Treatise on This Art for professionals and amateurs.** New York: M. Witmark & Sons, 1905, p.82-85. (Montagem feita por mim)

1886 - Beauty's Boudoir: Useful Toilet Hints - Champlin

1893 - Fards rouges & blancs - Dorin

1912 - The Cultivation and Preservation of Natural Beauty - Cyclax

1927 - Jergens Lotion

1929 - "Find Yourself"Armand Co.

1935 - "Cosmetics: Their Purpose and Proper Use" Armand Co.

1956 - Charles Antell presents your glamour-graph by Ern Westmore

FIGURA 4 - Livretos de marcas de maquiagem

Fonte: Livretos disponíveis em: www.cosmeticsandskin.com/source.php (Montagem feita por mim)

não é difícil encontrar ilustrações e textos comentando sobre caracterização de indígenas e negros de forma que hoje compreendemos como estereotipadas e depreciativas.

No quesito técnicas de maquiagem, as indicações para a criação da visualidade são voltadas para a caracterização dos principais tipos de perfis retratados: personagens de Shakespeare, maquiagem "natural", envelhecimento, aplicação de pelos, aplicação de pequenas próteses cênicas, foco em listagem de produtos e passo a passo de aplicação dos materiais para a confecção dos modelos propostos. Como comentamos anteriormente, há uma grande repetição de sexismo e especialmente racismo, com páginas inclusive de detalhamento de modelos de blackface[1] (FIGURA 3), e indígenas e asiáticos estereotipados. A partir de um determinado momento, com o desenvolvimento de produtos específicos para a maquiagem teatral, as marcas começam a publicar folhetos de divulgação com instruções de uso (FIGURA 4), que se tornam breves materiais de referência também para a maquiagem de uso pessoal, tendo-se em vista que um dos modelos ensinados ao ator era a maquiagem considerada "natural", que buscava simular algo mais próximo da pele real, sem criação de ilusões para efeitos de rejuvenescimento ou envelhecimento, por exemplo. Aqui abre-se um caminho de entendimento para percebermos que as questões presentes na sociedade em cada momento histórico atravessam os conhecimentos da área de maquiagem, tanto no plano de desenvolvimento de pigmentos e produtos, como na vinculação a questões sociais, ainda que não explicitamente associados enquanto busca por teorizações, mas passam de uma aplicação em área artística (teatro) para indicações de uso doméstico demarcando a visualidade considerada aceitável e padrão para o momento/contexto. Variam pouco neste caminhar ao longo do século XIX as associações positivas para mulheres e demais pessoas não-brancas (negros, indígenas e todos os que atualmente classificamos como minorias sociais e políticas de representação), reforçando a construção no imaginário coletivo de estereótipos visuais (padrões considerados coletivamente aceitáveis de cor e forma em corpo, cabelo e rosto, associados a grupos sociais específicos - englobando gênero

[1] Sobre o termo: "os blackfaces eram imitações estereotipadas dos estilos dos escravizados e libertos. Com o rosto pintado de preto, os lábios eram desenhados de grosso modo e os trejeitos físicos feitos de forma exagerada. Originário dos programas de entretenimento da década de 1820 dos Estados Unidos, os blackfaces foram adotados por atores brancos que retratavam de maneira caricatural e zombeteira personagens afro-americanos através da dança, da comédia e das apresentações musicais." (PEREIRA, J. C, 2021, p.163)
Para maiores reflexões acerca da prática, em particular no Brasil, ver: PEREIRA, J. C. O que são Blackfaces e por que eles são racistas? **Geledés**, 02 Fev 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-sao-blackfaces-e-por-que-eles-sao-racistas/> e PEREIRA, J. C. **Da Cidade Nova aos palcos: Uma história social do Maxixe. (1870-1930).** 2021, 310f. (Cap 3, item II. E quando eram personagens negros: os casos de blackface, p. 161-176)

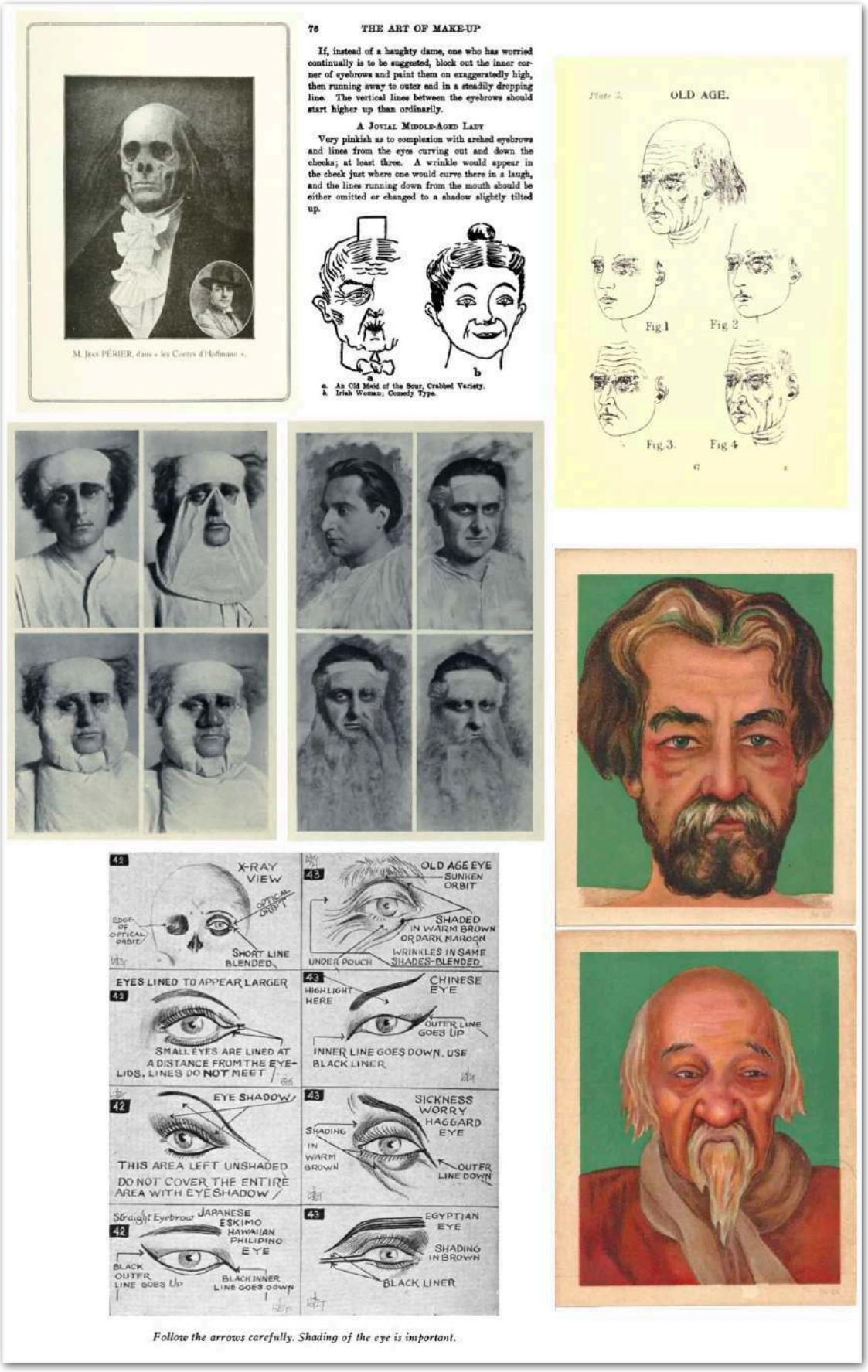


FIGURA 5 - Livros com instruções de maquiagem - 1900 a 1940

Fonte: BRACHART, 1914, p.23; CHALMERS, 1927, p.76; FITZ-GERALDS, 1901 p. 47; MORTON, 1909, p. 38, 50; NOVLYANISKY,1940, fig 23 e 24, p.39-40; LISZT,1938, p.94. (Montagem feita por mim)

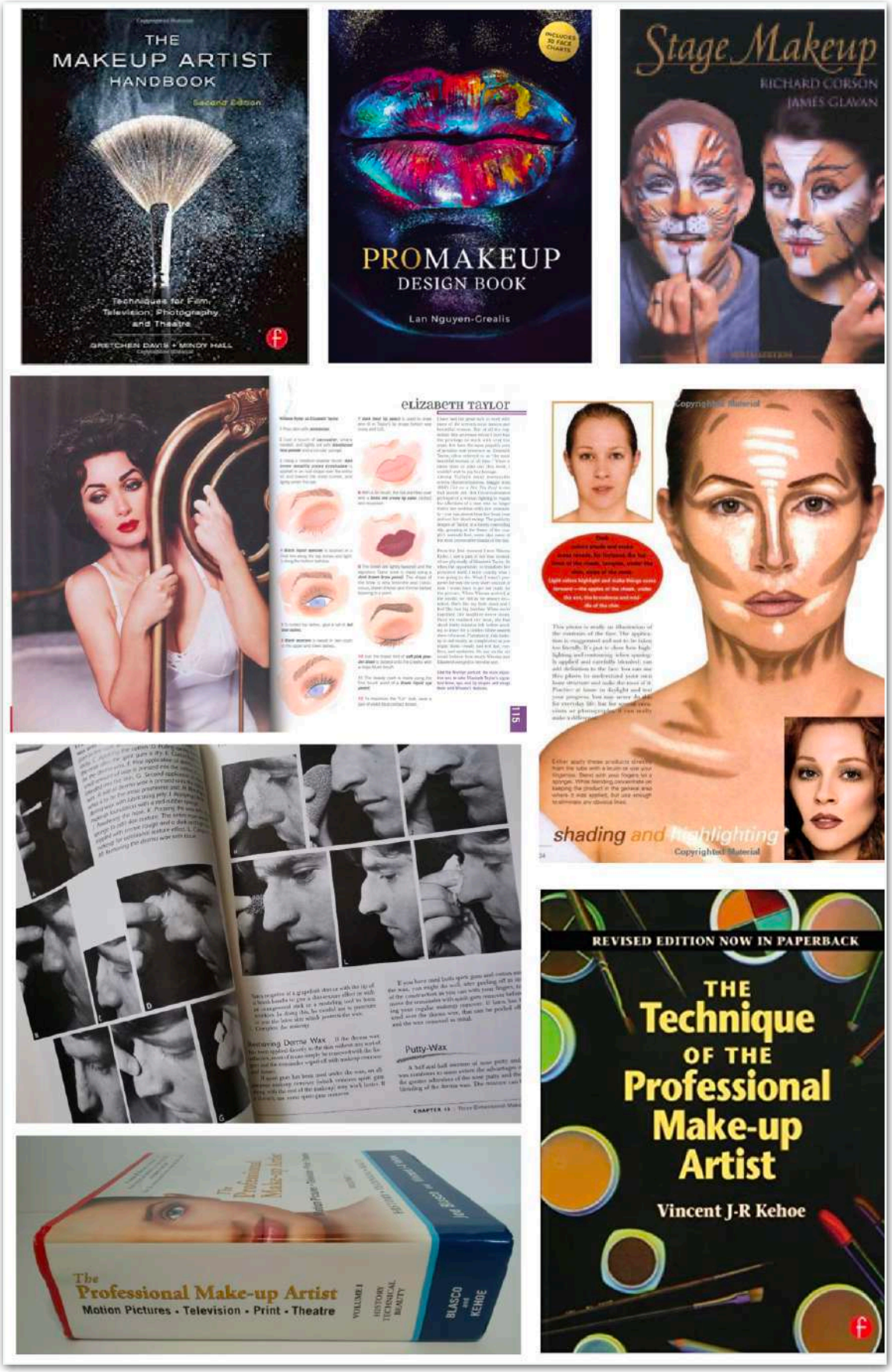


FIGURA 6 - Livros com instruções de maquiagem - 1940 aos dias atuais

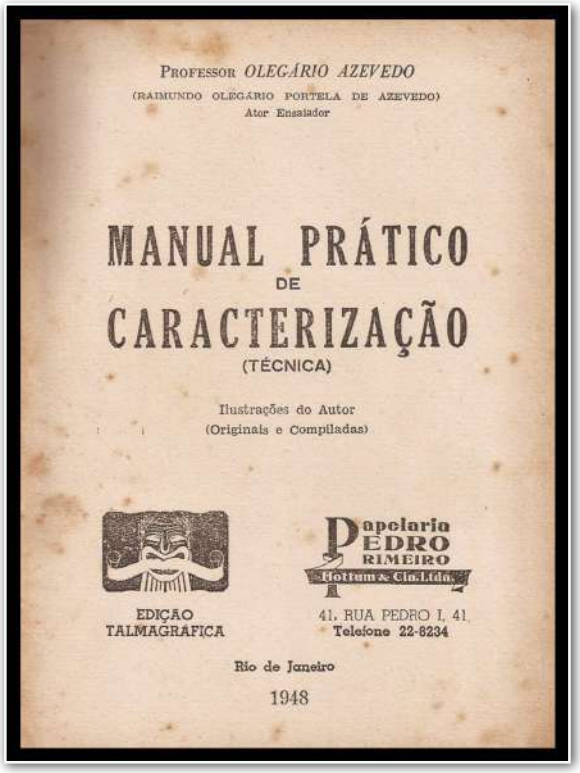
Fonte: DAVIS, 2012; NGUYEN-GREALIS, 2019; CORSON & GLAVAN, 2001 (9a ed - 1a ed de 1942); AUCOYN, 1997, 2000; KEHOE, 1995 (revisão da 1a ed de 1958); BLASCO & KEHOE 2005. (Montagem feita por mim)

e raça), que por sua vez exercem papel acessório no escopo maior do racismo científico que sustenta as práticas políticas, colonizadoras e de manutenção de hierarquias sociais de todo o período que vimos até o momento através do retrospecto destas literaturas específicas que se relacionam ao campo da maquiagem e da maquiagem de caracterização.

Com o avanço das pesquisas em tecnologias aplicadas à vida social reverberando em desenvolvimento de produtos e evoluções técnicas nas área de impressão, iluminação, fotografia, televisão e cinema, os materiais impressos para maquiagem e maquiagem de caracterização ganham uma maior possibilidade de exploração. Do início do século XX aos dias atuais (FIGURAS 5 e 6), encontramos uma crescente variedade de livros e folhetos promocionais e instrutivos, com não apenas ilustrações, mas a passagem para a fotografia, possibilitando maior detalhamento das técnicas explicitadas em seus conteúdos, e facilitando o processo de comunicação com o leitor, seja ele profissional da área ou um leigo que deseje aprender para uso pessoal (AMERICAN Mask., 1918; BRACHART, 1910, 1914; BUCK, 1902; CHALMERS, 1925; CHICAGO Manuscript, 1900; Das Schminker, 1910; DAVIDS, 1901; DICK & FITZGERALD, 1900; DENISON'S, 1919; FACTOR, 1933a-1933i; FITZ-GERALD, 1901; FRYERS, 1904; HOW to make-up, 1919; KUMADORI, 1918; LISZT, 1938; MORTON, 1909; NACK, 1900; NEIL, 1904; NORRIS & MACDONALD, 1928; NOVLYANISKY, 1940; ROTHE, 1921; THROCKMORTON, 1934; WRONSKI & LEVBARG, 1921; ХРЕСТОМАТИЯ, 1930; YOUNG, 1905; ZAUDER, 1920). Neste momento já encontramos uma categoria se estabelecendo, vai surgindo o que hoje nomeamos como maquiador, vindo do que se iniciou no teatro, passando para o fazer no cinema e para as lojas de cosméticos com vendas e exposição de produtos. Os materiais variam de manuais de técnicas a livros de história, passando por livros de fundamentação teórico-técnica (falando sobre luz e cor e suas associações com a maquiagem e com iluminação teatral e cinematográfica, por exemplo) e alguns compêndios que envolvem todos os itens anteriores (CORSON & GLAVAN, 1942; GOULD, 1931; KEHOE, 1958, 1963, 1969, 1995; ROY, 1950). Esta base em geral se encontra em inglês como idioma original ou de primeira tradução (em geral vindo do alemão ou do russo), e por mais que atualmente encontremos materiais praticamente em todo idioma, seja via tradução ou por escrita original de

cada localidade, o acesso a estes materiais que datam de períodos distantes de nossa história, fica em muitos aspectos limitado a quem consegue ler em algum dos idiomas estrangeiros encontrados[2].

No Brasil a literatura disponível, seja em português como língua original, ou como materiais estrangeiros traduzidos, ainda é reduzida e em sua maioria apoiada em técnicas de aplicação e fotografias de passo-a-passo, alguns contendo uma contextualização histórica breve, e/ou um resumo de estudos de luz e cor-pigmento (com foco em misturas para gerar cores primárias, secundárias e terciárias, e relações de complementariedade e combinação de tons). Encontramos nas buscas o **Manual Prático de Caracterização (técnica)** (FIGURA 7), de autoria de Raimundo Olegário Portela de Azevedo, datando de 1948 e seguindo o perfil dos materiais europeus e estadunidenses comentados aqui, dos séculos XVIII e XIX, com ilustrações e passo-a-passo. Destacamos, entretanto, dois pontos da escrita de Azevedo que valem a leitura: sua apresentação ao leitor, onde traça um rápido panorama da literatura de área da época, e sua **definição de caracterização**, onde podemos desdobrar alguns aspectos para reflexão. Nas palavras[3] de Azevedo (1948, p. 9-10):


PROFESSOR OLEGÁRIO AZEVEDO
(RAIMUNDO OLEGÁRIO PORTELA DE AZEVEDO)
Ator Ensaiador

MANUAL PRÁTICO
DE
CARACTERIZAÇÃO
(TÉCNICA)

Ilustrações do Autor
(Originais e Compiladas)

Papelaria PEDRO RIMEIRO
Hottum & Cia. Ltda.

EDIÇÃO TALMAGRÁFICA

41, RUA PEDRO I, 41
Telefone 22-6234

Rio de Janeiro
1948

FIGURA 7 - Manual Prático de Caracterização (técnica)

Fonte: AZEVEDO, R. O. P. Manual prático de caracterização (técnica). Rio de Janeiro: Edição Talmagráfica, 1948.

> Ao Leitor
> Veterano nas lidas teatrais, desde cedo senti a grande falta de instruções seguras, de livros pelos quais os amadores e artistas novos se pudessem orientar. Sem essas instruções dificilmente se desincumbirão dos seus encargos.

---

[2] Nas buscas encontramos ampla gama de itens em inglês, e alguns destes seriam traduções de produções de origem variada (alemãs em 1o lugar e russas em 2o). Há ainda literatura em francês, em um volume menor do que os em inglês, já nos séculos XVIII e XIX, e em espanhol os materiais encontrados já remetem ao século XX em diante. Em português, o mais antigo livro encontrado data de 1948, voltado para maquiagem de caracterização. Não estamos aqui afirmando que qualquer um destes livros seja o primeiro ou único de suas épocas, estamos ressaltando nesta parte do estudo os materiais que conseguimos **rastrear e viabilizar o acesso** ao seu conteúdo, seja por suas presenças em bibliotecas físicas pelo mundo, por vendas em livrarias e sebos (originais preservados, reedições de clássicos, reimpressões de contemporâneos, reedições com revisão de conteúdo e/ou atualizações), ou por suas digitalizações e disponibilização em acervos virtuais com acesso via internet.

[3] Reprodução da escrita original, com acentuação e grafia da época do autor.

> Principalmente no que concerne à caracterização.
> E não é só neste setor do teatro que falta de instruções se faz sentir. Em quase todos os ângulos da arte cênica minguam as orientações e os compêndios especializados. São aos os livros versando os assuntos teatrais didaticamente, ou melhor, as múltiplas atividades cênicas, escritos e editados em nosso país.
> Afora alguns tratados inacessíveis em francês ou em português, obras esgotadas, os amadores e principiantes, até mesmo velhos profissionais, não têem onde aprender as técnicas necessárias ao bom desempenho dos seus misteres. Têem os novos que solicitar favores dos veteranos que nem sempre os ensinam de bôa vontade ou pouco sabem para ensinar; vão aprendendo de outiva, tateando. E êsse autodidatismo, na maioria da vêzes é improfícuo.
> Diante dêsse problema, de tudo isto, como professor, e no intuito de elevar o nível de cultura dos que praticam as artes cênicas no Brasil, na medidas das minhas fôrças, deliberei escrever compêndios elementares, práticos, acessíveis, sôbre vários assuntos teatrais e os colocar nas mãos dos que, realmente querem progredir no teatro. Assim fazendo, certo estou de que contribuo com uma parcela de trabalho para a construção do magestoso edifício - o Teatro Nacional.
> Que êste primeiro Compêndio - "Manual Prático de Caracterização (técnica) - sirva aos que se iniciam no teatro e aos amadores do Brasil são os meus anhelos.

Já nas páginas iniciais do livro o autor deixa disponível para o leitor sua visão do panorama da época acerca de materiais didáticos de referência na área da maquiagem de caracterização no Brasil. Podemos observar tanto a questão da pouca disponibilidade de livros, traduzidos e/ou originais em português, assim como a conexão da prática de maquiagem ao trabalho do ator. Estes dados de um Brasil do final da década de 1940 são bem próximos do que encontramos nos materiais europeus similares de área de quase 2 séculos antes. A prática autodidata ou via tutoria direta com outro ator, pontuando as dificuldades relacionais, e a menção ao campo específico do teatro são outros dados que chamam a atenção nos elementos escolhidos para abrir a obra, que em seguida inicia seus conceitos teóricos de forma breve e desdobra-se para a parte prática da criação das personagens com maquiagem e cabelo. Na parte teórica, Azevedo organiza seu entendimento do que seja caracterização, descreve uma variedade ampla de características físicas (formatos de nariz, rosto, cabelo, e algumas cores de pele, entre outros) e pondera sobre a importância dos estudos do que ele chama de Fisionomia[4]. Sua descrição do termo caracterização é o elemento que mais nos interessa comentar, em vista dos desdobramentos que nos permite levantar de reflexão da área profissional. A definição trazida por Azevedo (1948,

[4] O autor refere-se ao livro "**A Psicognomia"(Caracterologia**) de Paulo e Camilo Bouts como referência para o estudo de caracterização por supostamente assegurarem teoricamente vínculos entre as características físicas e aspectos morais e cognitivos da pessoa, assim como indicativos de inclinações e afinações intelectuais e operativas. A obra em questão pertence ao rol de estudos da Fisiognomia que comentamos no início do capítulo sobre século XVII na Europa, e que buscava realizar estas supostas associações entre a fisicalidade dos indivíduos e suas habilidades físicas, valores morais, organização afetiva e capacidade intelectual.

p.11-12) pode nos auxiliar a compreender nuances da atividade realizada pelo profissional que aqui nomeamos como maquiador-caracterizador:

> Tanto no português - **caracterização**, como no francês - **caracterisation** e no inglês - **characterization**, a coisa é a mesma: significa o processo de pintar o rosto para representar.
> Assim, acho acertado conservarmos a palavra portuguêsa - caracterização - por exprimir mais precisamente o que queremos.
> Caracterização, porém, não é somente o que diz a definição da palavra.
> Não.
> Caracterização, tecnicamente, é muito mais do que isto.
> Caracterização é a arte de reproduzir os tipos humanos com a maior perfeição e verossimilhança. Em outras palavras mais concludentes: É o processo ou a técnica que tem por fim "realizar completa identificação e exteriorização da pintura do rosto com a fisionomia, ou, de modo mais geral, com a cabeça da personagem a reproduzir e apresentar".

Aqui podemos observar que de início ele já destaca que caracterizar é mais do que realizar uma pintura facial, indicando que há conteúdo a se conhecer para além da atividade mecânica de aplicação de produto. Na sequência (Azevedo, 1948, p.12) ele reforça seu entendimento sobre a caracterização ser mais uma das atividades fundamentais do fazer do ator, que deve estudá-la com mais profundidade. Entendemos, neste sentido, que assim como os livros estrangeiros comentados anteriormente, quando estes materiais voltam-se para maquiagem enquanto prática profissional parecem estar falando com um tipo de ator-maquiador, pensado tanto como uma especialização prática do profissional ator, como quanto subárea de estudos à qual o ator deve se submeter para preparar-se para atuar profissionalmente.

> A caracterização é o meio principal e o mais eficaz que os atores e atrizes se servem para identificar o seu físico com o da personagem que têem de representar"
> Vê-se que é indispensável estudar a personagem que se vai interpretar e identificá-la com o artista por meio da caracterização.
> E ninguém realizará melhor esta tarefa do que o próprio ator ou amador encarregado do papel e do tipo. É por isto que aconselho sempre aos meus alunos a aprendizagem da técnica da caracterização.

Finalizando seu discurso acerca da caracterização (*ibid*. p.13) , Azevedo reforça a idéia de vinculação entre a prática da maquiagem de caracterização e um dos muitos trabalhos do ator, e enfatiza, ainda, que não seria atividade melhor executada por outro indivíduo que não o próprio ator, desdenhando da possibilidade de haver qualidade na execução de um projeto por um terceiro que se coloque como profissional específico da área. Em que pese a relevância de sua enfática valorização dos estudos teóricos vinculados aos técnicos para a área da ma-

quiagem, aqui observamos que o maquiador enquanto profissional parece não ter ainda devida credibilidade no mercado se não for um ator de formação:

> Um caracterizador profissional, que não o próprio ator, por melhor que seja nunca fará trabalho de conjunto que afine com o que o ator vai fazer na interpretação da personagem que cria.
> Não se pense que a caracterização é apenas para o rosto. Não. Segundo os casos, "as costas das mãos, o pescoço e até os braços, quando tiverem de se apresentar nús, devem ser pintados."
> Os conhecimentos de que deve o artista estar munido para fazer excelentes tipos e os caracterizar bem são os mais variados. No capítulo seguinte, tratarei abreviadamente embora dos referidos Conhecimentos Gerais.
> Não obstante, com os conhecimentos da técnica dados aqui nestes Compêndio, pode suficientemente o amador ou o artista principiante, dotado de inteligência (como é todo o brasileiro), fazer trabalhos apreciáveis.

Para além dos estudos que compartilhamos até o momento, e dando um salto histórico considerável novamente, destacamos também que, com a evolução tecnológica e em especial o advento da internet, facilitou-se o acesso e consulta a acervos por vários lugares do mundo, e em certa medida ampliaram-se um pouco mais as alternativas de rastreamento e visualização de obras antigas, assim como possibilitou-se a existência de empreendimentos particulares de compilação, armazenagem e registro imagético destas referências históricas da área da maquiagem e seus produtos e técnicas específicas[5]. Pensando na vinculação destes materiais instrutivos e a formação do profissional maquiador, observamos ainda que com a valorização das áreas de estudos psicológicos e sociais e suas inerentes relações com a subjetividade humana, temos as ciências sociais inseridas no rol de fazeres e saberes científicos e de pesquisas diversas[6]. Com isso, são aprofundados os olhares para as muitas nuances envolvidas em tudo o que perpassa a circulação do ser humano em seu contexto, esmiuçando conceitos como o de estereótipo, e trazendo para compor o campo de estudos e reflexões, ainda, discussões originadas em movimentos sociais e políticos, como por exemplo a categoria de ima-

---

[5] Boa parte das referências específicas destes períodos mencionados encontram-se disponíveis em armazenadores como Internet Archive, e há ainda ações individuais, em geral realizadas por profissionais do setor, como esta de compilação dos livretos instrutivos de marcas de cosméticos: www.cosmeticsandskin.com/source.php

[6] No campo das pesquisas acadêmicas sobre a área e tema da maquiagem, encontramos ainda outro aspecto que vale ser mencionado: até o fim deste estudo, pesquisas em nível mestrado e doutorado, nas plataformas de divulgação oficial de produções escritas apresentadas e defendidas em programas de pós-graduação de universidades públicas (onde concentra-se maior parte da pesquisa científica brasileira) havia menos de 15 trabalhos disponíveis (referentes a pesquisas em todo o território nacional) que versavam de alguma forma sobre maquiagem - em sua maioria vinculados a programas de pós-graduação de áreas de artes visuais/artes cênicas/design/arquitetura ou comunicação/letras/semiótica, e pensando a prática técnica de aplicação de produto ou realizando análise semiótica de caracterizações (cabelo, maquiagem e figurino inclusos) realizadas para obras teatrais ou cinematográficas. Ver: BARROS, 2017; DOURADO, 2013; MAGALHÃES, 2010; MOURA, 2019; PINHEIRO, 2016; PORTO, 2019; RAMOS, 2008; SAMPAIO, 2015; SILVA, 2008; SOUZA, 2004; VASCONCELOS, 2019. Destaque-se que a dissertação mais recente (DESIDERI, 2021) não está disponível na íntegra antes de 11/05/2024 por solicitação do autor, porém da parte disponibilizada publicamente aparenta trazer contribuições relevantes para o campo.

gens de controle ao pensarmos mulheres negras. Embora não sejam o foco desta pesquisa, estes elementos valem ser pontuados pois surgem com a complexificação de toda a sociedade e do contexto que engloba a maquiagem, a de caracterização em particular. As apresentações diversas no campo de artes da cena se articulam direta ou indiretamente com as representações sociais do ser humano que se está criando para ser apresentado, atuado diante de um público, e quais sejam os interesses de produtores e diretores, o profissional responsável por trazer as idéias originais à vida com a materialização da visualidade das personagens não precisa, nem deveria, se distanciar de conhecer, analisar e problematizar os dados que compõem seu contexto social, às custas de - seja por ignorância ou má-fé - colaborar com processos de exclusão social e diferenciação com foco em hierarquização de corpos, saberes e poderes, como pudemos perceber diante de detalhes de trabalhos como os da Fisiognomia. A criação de um projeto de caracterização para uma produção cênica, assim, se torna algo bastante amplo e que nem sempre se reconhece como tal.

Voltando para a atividade do maquiador-caracterizador e a confecção de projetos de caracterização, com todos os dados e áreas de estudo e pesquisa que vimos até o momento em todo este trabalho, podemos compreender que a maquiagem envolve conhecimentos múltiplos, que não necessariamente serão encontrados com facilidade em materiais didáticos e livros de fundamentação teórico-técnica que se apresentam como do setor. As formações de profissionais ainda hoje são variadas, e encontramos quem aprenda diretamente na prática com tutoria direta de profissionais mais experientes, a cursos de curta (workshops de técnicas específicas), média (formações livres de maquiador) e longa duração (formação em nível superior)[7]. Para embasar a confecção de um projeto, então, são demandados conhecimentos de diferentes campos de estudo, com níveis de aprofundamento também variados. É importante salientarmos aqui que não há uma única e correta forma de criar um projeto de caracterização, seja para fotos, vídeos, área de publicidade, teatro, cinema, em produções amadoras e/ou profissionais, de diferentes portes e aportes financeiros envolvidos. Há profissionais com

[7] Há, no momento de realização deste estudo, formação específica que pode ser considerada pioneira no segmento em nível superior, oferecida pela universidade Anhembi Morumbi de SP, conferindo título de graduação em Estética e Cosmética com Ênfase em Maquiagem Profissional. A divulgação oficial do curso enfatiza que seu foco é na aplicação de cosméticos e maquiagem, e que a formação envolve aprender sobre anatomia humana, propriedades da pele, estética para foto e passarela, efeitos especiais, pintura corporal, entre outros.

habilidades em desenho à mão livre, outros criam, com softwares diversos, seus desenhos já digitalizados, há os que listam, anotam e rascunham suas idéias ainda em blocos e cadernos físicos e outros em meios digitais, e, para além do desenho da fisicalidade da personagem (englobando a paleta de cores escolhida pela direção de arte do projeto cênico em questão, a adequação com as linguagens cores e texturas presentes no figurino, o uso de cores e formas na parte de maquiagem e cabelo), há ainda dados que fogem ao escopo deste estudo em si, porém fazem parte do todo e devem ser observados, demandando do criador do projeto noções mais próximas da área de administração: do tempo, da manipulação de materiais em quantidades, da equipe própria, das finanças (pensando aqui tanto nos cachês dos envolvidos quanto no custo de material de produção), para citar alguns.

A título de ilustração de uma das possibilidades de projeto de caracterização, apresento nas Figuras 8 a 12 uma das muitas formas pessoais de criação, onde nesta em particular pude organizar em lâminas elementos de suporte teórico-técnico para pensar a visualidade de personagens para produção audiovisual da qual me responsabilizei pela caracterização. Neste caso em especial projetei cabelo, maquiagem e figurino para as duas personagens de uma produção amadora e independente de curta-metragem de ficção especulativa[8]. Neste projeto, após receber o roteiro e as orientações da direção e direção de arte acerca da paleta de cores gerais da produção, das idéias que desejavam ser transmitidas nas cenas, e das constituições físicas e psicossociais das personagens, projetei as bases de construção de visualidade para apresentação e avaliação da direção. Após aprovação, partimos para as atividades específicas de coordenação e de funções da equipe, compondo o figurino e testando cores e formas de cabelos e maquiagens (estes realizados em studio próprio). Destaco que em função de ser uma produção com apenas duas personagens para caracterizar, houve uma possibilidade de realizar este estudo em pouco tempo disponível, e os detalhamentos técnicos do projeto facilitaram o diálogo com os demais elementos das partes técnica (iluminação, fotografia, colorização) e sensíveis (atuação, intenção das

[8] O curta-metragem Messier foi desenvolvido para tentar a seleção de filmes do concurso Flicks4chicks, realizado nos EUA dentro do festival de cinema "*Different Faces, Different Voices*" em 2016. O objetivo do concurso era estimular a participação feminina na produção audiovisual e envolvia realizar uma produção de curta-metragem (em torno de 10 min) completa em um mês (da pré à pós produção). As regras envolviam ir além do teste de Bechdel, tendo na produção mulheres em posições variadas e em maior número, devendo ter pelo menos uma mulher em posição de liderança criativa (produção, roteiro, direção, direção de fotografia, edição), a personagem principal ser uma mulher, e outros detalhes para a construção da narrativa. O curta foi realizado de forma colaborativa e sem cachês, com a equipe doando seu tempo e expertise para a realização da produção, que por fim foi selecionada entre os 50 inscritos no concurso e foi exibida durante o festival.

FIGURA 8 - Ficha de projeto de caracterização - personagem Kayra

Fonte: Projeto pessoal de caracterização para curta-metragem Messier, personagem Kayra.

cenas, personalidade das personagens expressas na visualidade) da produção.

A escolha da direção foi destinar a personagem Kayra, extraterrestre, a uma atriz de pele negra, e a personagem Alisson, humana, a uma atriz de pele branca. O objetivo da narrativa era trabalhar o relacional das duas, mostrando as trocas sensíveis e objetivas realizadas pela comunicação entre seres de mundos diferentes, com a extraterrestre apresentando-se sob a forma humana para viabilizar a comunicação com os locais. A personagem terráquea, por sua vez, é uma adolescente em fase de conhecimento de si, de sua sexualidade e expressão de gênero, reconhecendo seus sonhos e possibilidades. A trama envolve ainda a passagem de tempo com a troca de estações do ano como refe-

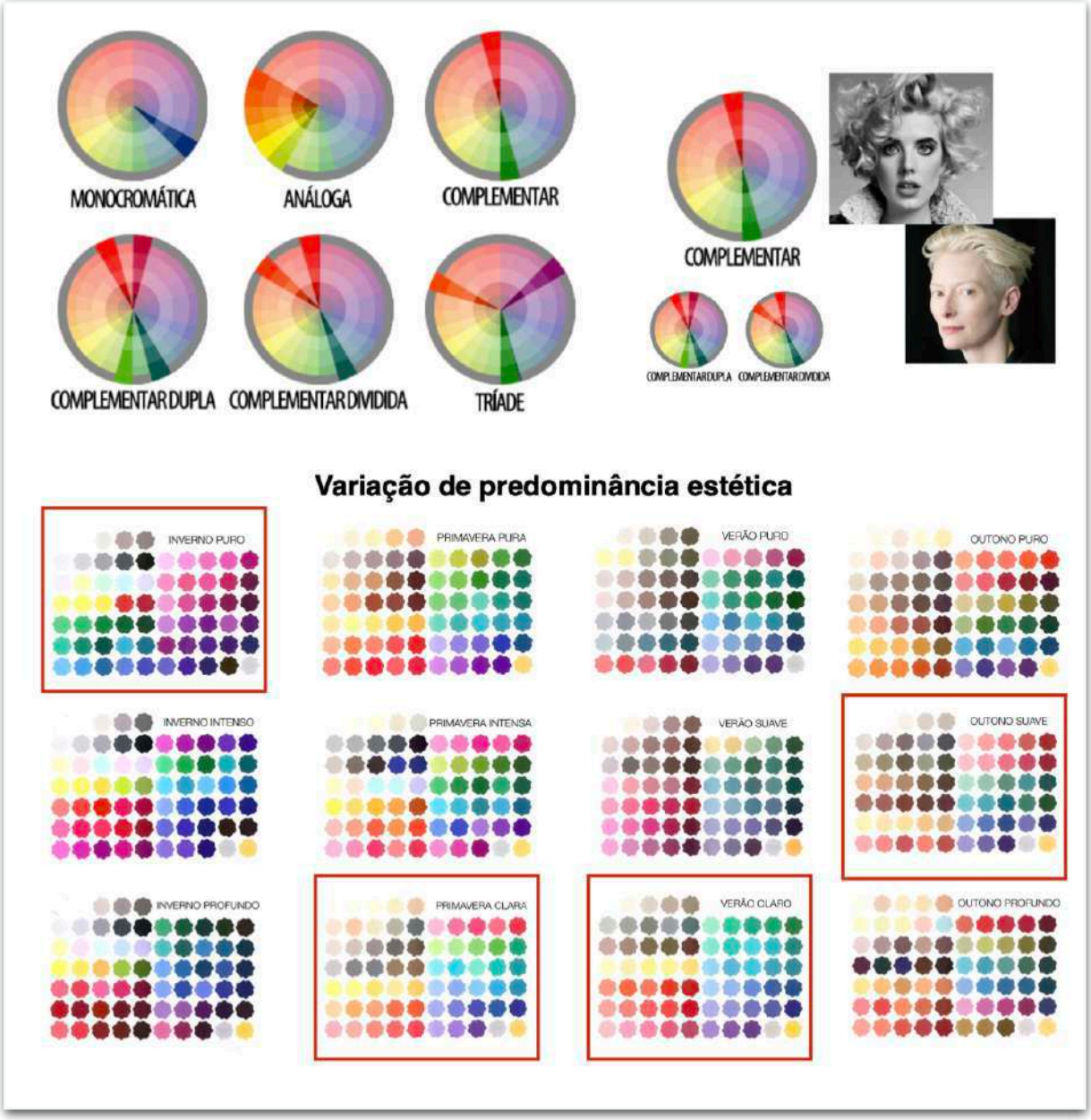


FIGURA 9 - Ficha de projeto de caracterização - personagem Alisson

Fonte: Projeto pessoal de caracterização para curta-metragem Messier, personagem Alisson.

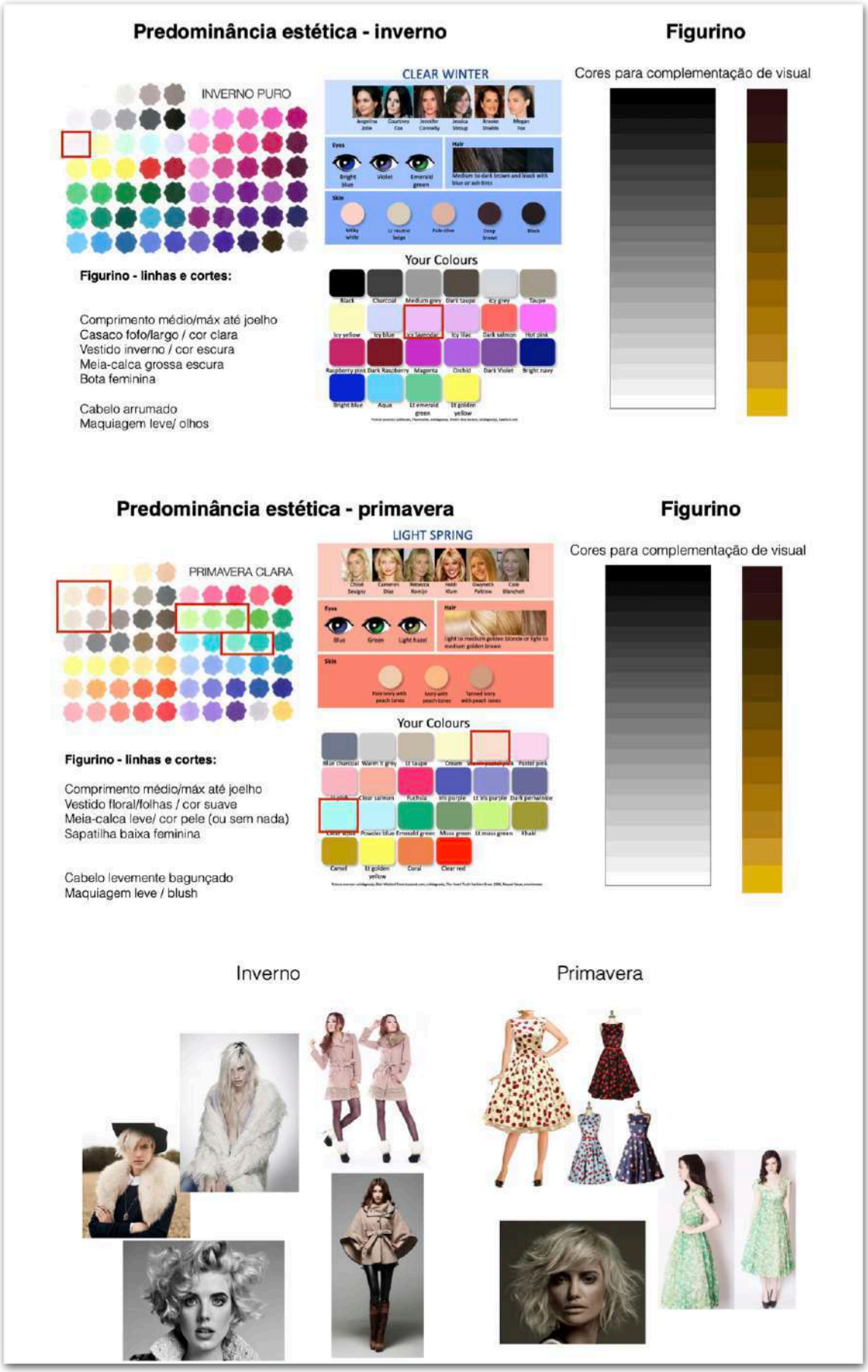


FIGURA 10 - Ficha de projeto de caracterização - Alisson inverno/primavera

Fonte: Projeto pessoal de caracterização para curta-metragem Messier, personagem Alisson.

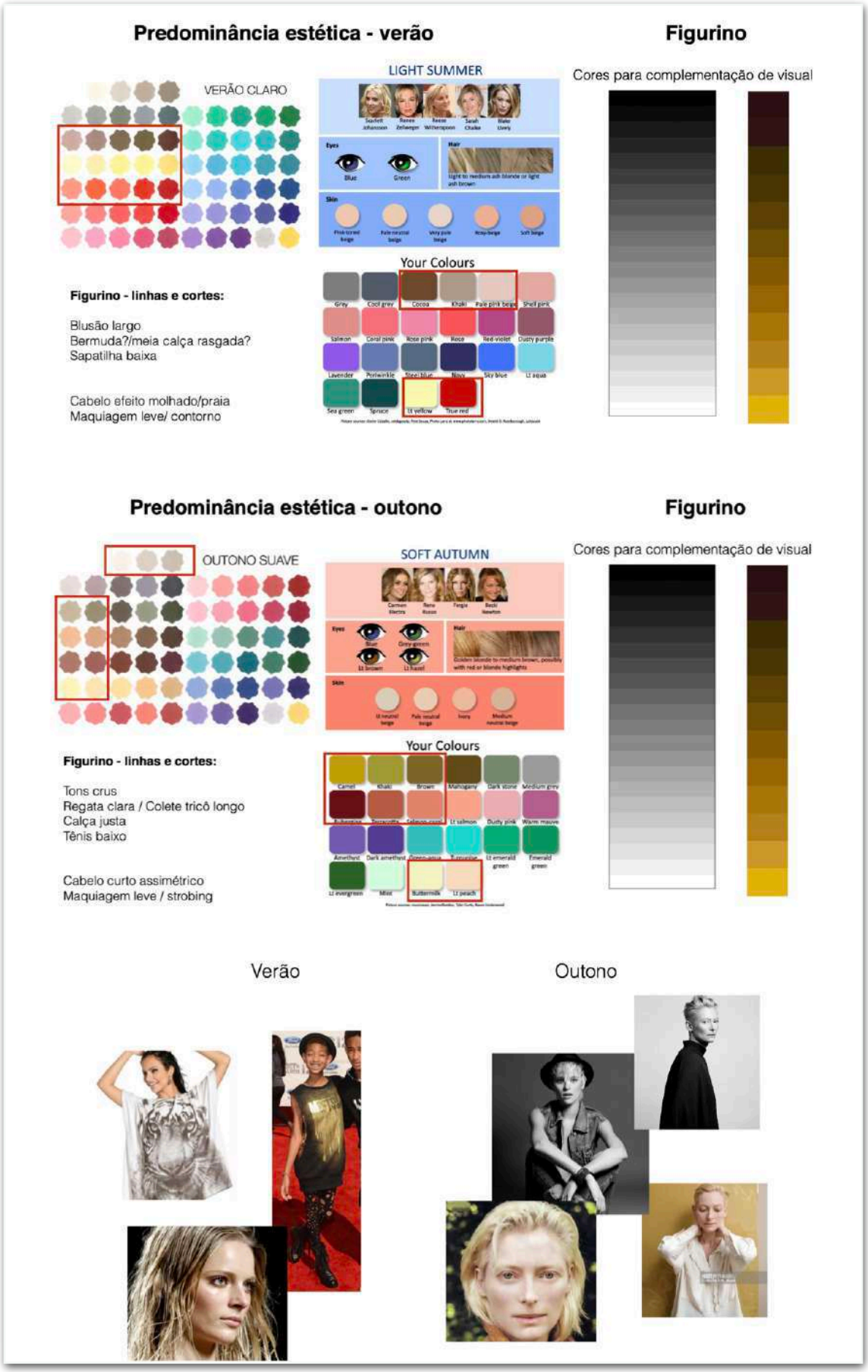


FIGURA 11 - Ficha de projeto de caracterização - Alisson verão/outono

Fonte: Projeto pessoal de caracterização para curta-metragem Messier, personagem Alisson.

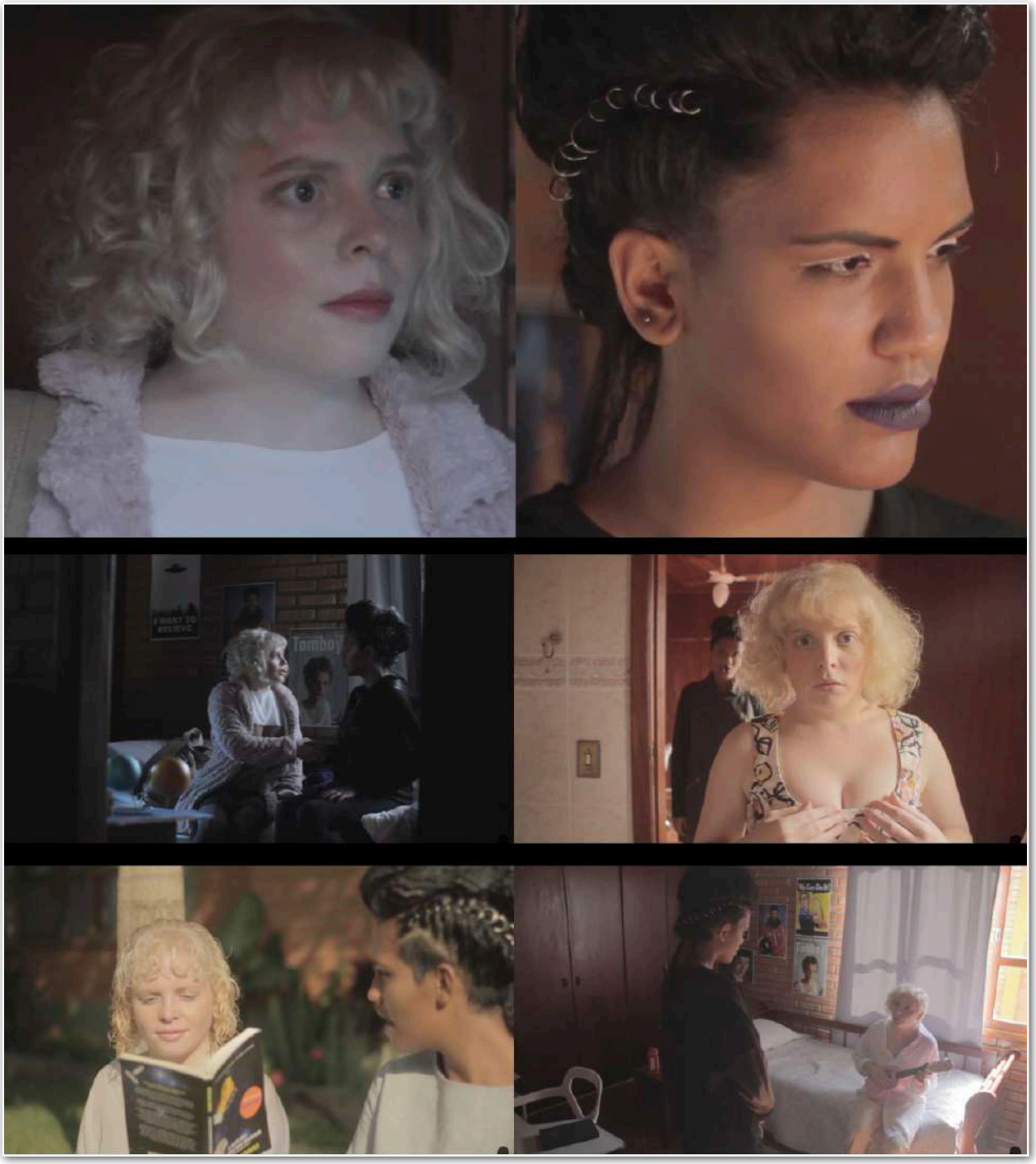


FIGURA 12 - Messier - curta-metragem

Visual de cabelo e maquiagem das personagens em destaque superior, seguidas de cenas do curta com as interações delas e as alterações das caracterizações com a passagem do tempo (em sentido horário, da esquerda para direita: inverno, primavera, verão e outono).

Fonte: Curta metragem: Messier | Direção - Marcela di Santi | Atrizes - Thuanny Paes (Kayra) e Ananda Scaravelli (Alisson). (Montagem feita por mim)

rência importante para contar a história a partir também da visualidade, pois dali mudam não apenas as cores e ambientações, como enfatizam-se as mudanças físicas na personagem Alisson a partir da força e profundidade de seu contato com Kayra.

Com este breve contexto, pude produzir uma proposta de visualidade onde a personagem extraterrestre mantivesse uma visualidade mais constante e sem demarcações de gênero (FIGURA 8), com variações de visual apenas em detalhes de acessórios e figurino, e este mantendo uma paleta de cores mais escura e monocromática (variações do preto ao cinza escuro), com tecidos pesados e sem elementos reflexivos/brilhos. Sua maquiagem era a manutenção da tonalidade de pele da atriz, com pontos de destaque para delineado claro nos olhos e lábios escuros e sem alteração da volumetria facial com áreas de sombras acentuadas. A personagem terráquea (FIGURA 9), em oposição, mostrava suas mudanças de pensamento e amadurecimento pessoal de forma mais impactante (no sentido de comparar uma visualidade com a outra, das 4 criadas para ela), e inicia com a imagem de uma menina de cabelos cacheados e bem alinhados loiros quase brancos, maquiagem suave, opaca e pálida, destacando rosados em pontos de ruborização, e figurino acentuando sua inocência e certa imaturidade (FIGURA 10). Ela vai se modificando a cada estação, até chegar ao visual final, com cores mais neutras e monocromáticas, porém dentro de tonalidades claras, corte de cabelo assimétrico e fios mais naturais, sem tanta definição e alinhamento de cachos, e mais distanciado das visualidades vinculadas a gêneros específicos (para desassociá-la do binarismo masculino - feminino), e maquiagem apenas de acompanhamento da tonalidade de pele da atriz, sem destaques para contornos/sombreamentos, enfatizando apenas a luminosidade sutil vinda abaixo da camada de base aplicada, surgindo para captura da câmera a partir da relação do produto com a luz (FIGURA 11).

A construção, tanto destas mudanças quanto da constância na personagem anterior, buscou aproveitar a idéia de estações do ano como marcadores temporais e trabalhar com as variações de esquemas de complementaridades de cores, para produzir composições (harmônicas ou não) diferentes entre si, ao mesmo tempo que mantivessem a linha de estruturação psíquica da personagem presente em algum aspecto. Foram aproveitadas neste projeto as propostas de lâminas de grupos de cores da metodologia sazonal expandida, utilizadas na área de consultoria de imagem e estilo pessoal para análise de cores pessoais, e que associa de-

terminadas grupos de cores (com variações de temperatura de cor, tonalidade e saturação) às estações do ano. Por fim, o compartilhamento desta experiência pessoal (FIGURA 12) como forma de ilustrar uma das muitas possibilidades de criação de projeto de caracterização me permite reconhecer em minha própria prática profissional a complexidade dos estudos e áreas de saber envolvidos no processo, tendo em vista que, para que fosse viabilizada a materialidade da caracterização no corpo das atrizes, foi necessária a composição de conhecimentos acumulados dessas diferentes áreas que sustentam a atividade de maquiador-caracterizador, e os estudos aprofundados sobre luz, cor, sombra se fizeram presentes ao longo da execução do projeto. Como dito anteriormente, as possibilidades de criação de projeto de caracterização são variadas, e o maquiador-caracterizador pode também se beneficiar dos avanços tecnológicos em seus projetos de caracterização, visto que com auxílio de ferramentas do segmento podem atualmente ser criados projetos visuais deslumbrantes como os em desenvolvimento pelo escritor Ale Santos, que, com a inteligência artificial Midjourney, vem recriando as personagens de seu livro O último Ancestral, obra de ficção especulativa afrofuturista (FIGURA 13).

Reforçamos, portanto, com esta recuperação geral de informações históricas que se relacionam com a prática profissional, que nenhum elemento em isolado é mais ou menos relevante, todos fazem parte

FIGURA 13 - Personagens criados por inteligência artificial

Personagens Inpu (esquerda) e Bento (direita), criadas pela IA Midjourney (www.midjourney.com) a partir da descrição inserida pelo autor.
Fonte: Rede social do escritor Ale Santos (https://twitter.com/Savagefiction): SANTOS, A. **O último ancestral**. São Paulo: HarperCollins, 2021.

do todo da profissão e compõem a imagem final que se vê diante dos olhos ou da tela, quando o projeto é trazido para a relação com o público. O que ressaltamos aqui ao, por exemplo, apontarmos alguns itens que perpassam o contexto mas extrapolam os objetivos deste estudo em particular, ou exemplificarmos com um projeto pessoal para cinema, é exatamente observar o volume de atravessamentos nos conhecimentos que são necessários para a formação de um profissional da maquiagem, e da maquiagem de caracterização em especial. Cada um destes aspectos demanda novos estudos específicos, uma noção das bases históricas e filosóficas das teorias que sustentam o que se tornam depois práticas profissionais, e com isso podemos ter uma ideia inicial da complexidade e inerentes dificuldades que surgem ao se pensar a formação do profissional maquiador e os materiais didáticos disponíveis no mercado e de acesso facilitado para consulta e instrução. Se observamos no contexto do Brasil, ainda, as necessidades específicas ganham ainda mais elementos para problematizarmos, como: a categorização enquanto profissão ou ocupação; os registros e formatos de cursos; registros profissionais; sindicalização; condições de trabalho; acesso a cursos, materiais de pesquisa e ensino; materiais de prática profissional e seus custos; entre tantas ramificações que podemos vislumbrar ao focar em apenas um dos muitos dados que se entrecruzam no campo. Veremos a seguir alguns dos campos de trabalho do maquiador e formas de associações que continuam em interação ao conjugarmos maquiagem de caracterização e relações cor-luz-sombra em boa parte dos aspectos descritos ao longo deste estudo até o momento.

4.3 PERCEPÇÃO HUMANA - relações, simbolismos e complexidade

Quando refletimos ao longo deste estudo acerca das múltiplas variáveis implicadas na percepção humana - a partir do fenômeno luminoso e sua relação com o contexto de atuação do maquiador-caracterizador - compreendemos a amplitude do campo, e, por conseguinte, a impossibilidade de, nestas linhas, conseguirmos dar conta de todas a partes que compõem este todo. O esforço até aqui foi muito menos de explicar conceitos ou definir fundamentos para correlações e análises das relações entre percepção e subjetividades, e mais para a descrição breve de partes do campo, visando dar conta da indicação dos dados objetivos deste todo perceptivo (que são os passíveis de generalizações), para que vislumbremos suas relações com os dados subjetivos (que são dependentes da composição de cada indivíduo) (CSILLAG, 2015). Aqui, cada um de nós, diante de seu próprio fundo de possibilidades, poderá observar o surgimento natural de figuras se destacando do fundo, e promovendo o fluxo constante entre os elementos que chegam da natureza (meio), atravessam o indivíduo (organismo) e se tornam comunicação entre indivíduos e/ou grupos sociais (aqui se desdobrando em uma das muitas possíveis formas de relação, influência e interdependência organismo-meio). Ao produzirmos processos artísticos diversos, estabelecemos formas específicas de comunicação entre indivíduos e seus grupos sociais, e olhar para a objetividade de alguns dos elementos componentes deste área é fundamental para a compreensão da responsabilidade do trabalho de criação de visualidades para projetos cênicos, a partir da noção de que com estes dados objetivos influenciamos - direta ou indiretamente - na estruturação de dados subjetivos via comunicação pela cor.

Encaminhando-nos para a finalização desta revisão de partes do todo que fundamentam a área da maquiagem de caracterização, como forma de ilustrar mais alguns aspectos que podem nutrir este fundo de possibilidades do leitor para o surgimento de figuras (e, também, para auxiliá-lo no entendimento das correlações feitas por outros colegas da área acerca de suas vivências pessoais, que veremos mais adiante para concluir esta pesquisa), façamos uma breve incursão em relações já presentes entre cor (dados objetivos) e seus usos para representar intenções e estimular o surgimento de

interpretações direcionadas na audiência (dados subjetivos dos indivíduos), como as produzidas no cinema. Neste campo, podemos encontrar correlações já bem estabelecidas nos estudos acerca da cor como elemento comunicativo, neste sentido sendo utilizada deliberadamente para a construção visual da contação da história. O que sustenta esta utilização é o entendimento de que as cores se relacionam com o psicológico, afetando escolhas e interferindo no estado emocional do indivíduo. Um compilado de associações exemplificando esta noção encontram-se na obra de Patti Bellantoni (2005) *"If it's purple, someone's gonna die : the power of color in visual storytelling for film"* onde a autora lista uma variedade considerável de filmes e momentos cruciais da história onde a cor se estabelece como elemento relevante na condução de interpretações de dados sensíveis presentes na narrativa. Estas associações se inserem no campo de entendimento da cor como linguagem, conforme explorados no capítulo 3, seção 3.2, deste estudo.

Façamos, a partir deste momento, uma observação dos elementos apresentados ao longo deste texto, aplicados em trabalhos de maquiagem realizados por mim (em sua maioria), com imagens ilustrativas para auxiliar no entendimento das correlações e do raciocínio teórico evolvido. Na aplicação da maquiagem para reproduzir a pele e funcionar de acordo com as indicações dos projetos de trabalho recebidos, temos aqui alguns projetos pessoais que podem facilitar a compreensão dos estudos de fundamento da profissão em atuação direta na confecção da imagem gerada. Na figura 14, produção executada para editorial fotográfico, temos uma composição entre maquiagem de manutenção de naturalidade em cor de pele, e destaque de cor caminhando para uma maquiagem artística em partes diferentes dos corpos dos modelos. Nesta, em particular, há elementos que se destacam e demonstram as relações teoria-técnica-aplicação:

- de início, ao olharmos a foto, a cor de fundo da imagem aproxima-se do cinza médio, relacionado ao conforto visual quando relembramos os estudos sobre contraste (cap 3, item 3.2);
- este fundo traz para a imagem um contraste com o corpo da modelo, que salta enquanto figura, com suas cores e sombras da forma em primeiro plano;
- do corpo da modelo, o ponto de destaque artístico é composto pelas variações de tons e acabamentos de pigmentos azuis, estes interagindo de formas particulares com a iluminação da cena, e possibilitando a percepção de diferentes capacidade

FIGURA 14 - Maquiagem para fotos - editorial em estúdio

Projeto de portfólio pessoal mesclando maquiagem de embelezamento em rosto e maquiagem artística em corpo
Fonte: Editorial Chroma Imirage Magazine | Fotografia - Ester Mendes https://estermendes.com/| Modelo - Lissa Hamada

reflexivas e texturas de superfícies (pele e pigmentos aplicados sobre ela);

- a posição da câmera, frontal, capturando um corpo levemente lateralizado e um rosto gerando 90˚ em relação à lente intensificam as sombras geradas naturalmente pela relação "posição da luz e corpo iluminado", o que pode ser percebido pela profundidade de sombreamento na região do pescoço, trazendo destaque para a cabeça, expressão facial e direcionamento do olhar;
- o azul da maquiagem se relaciona, ainda, com a quantidade de área de pele na imagem via composição da proporção de pigmentos azuis-amarelos sob fundo cinza, e captura a retina sem, contudo, tornar-se ponto de desconforto visual (o que nos leva a questionar se esta relação seria derivada do fundo ser mais próximo do cinza neutro, interferindo na percepção da saturação tanto de fundo quanto das demais cores da figura que emerge);
- por fim, ao acostumar o olhar com a imagem, surgem novas figuras, com o reconhecimento do cinza de fundo parecer mais escuro no lado esquerdo, acompanhado pelo preto dos cabelos da modelo, e mais claro, acompanhando o foco da luz sobre o rosto;
- o que nos leva ao primeiro ponto desta listagem e nos permite questionar a per-

cepção desse fundo como cinza médio como um todo, ou se de fato o que se apresenta para a percepção seja uma gradação deste cinza, como uma fotografia do momento de passagem de determinado ponto da sua variação entre os polos preto-branco (sombra total-luz total), e que implica diretamente no reconhecimento das relações intrínsecas que formam as características da cor (matiz, luminosidade, saturação) em interação direta com os estudos dos muitos contrastes.

Estes elementos são alguns dos que interagem na composição de toda a imagem final produzida, sendo partes deste todo, e, como dados objetivos, podem ser medidos, correlacionados para variar proporção, e/ou direcionar o olhar, entre outros, para estimular a captura pela retina, a organização de seus dados pelo córtex, e a geração de reconhecimento da cena em parte do funcionamento perceptual. Estes dados objetivos em interação, na sequência, podem ser correlacionada aos elementos subjetivos, que envolvem as individualidades e particularidades comunicativas, fazendo com que a relação do todo de estudos da percepção visual emerjam do fundo de vividos de cada indivíduo que observa a imagem, e tornem-se figuras compondo a cena reconhecida e interpretada.

Na imagem 15, produzida pela mesma fotógrafa, porém agora em ambiente externo e luz natural (a anterior, em estúdio, facilita o controle de algumas variáveis envolvidas na construção da luz e suas rela-

FIGURA 15 - Maquiagem para fotos - editorial em externa

Portfólio pessoal, trabalho comissionado para marcas.
Fonte: Fotografia - Ester Mendes | Modelo - Lara Meneghel

ções com o objeto fotografado) permite-nos, ainda, outras observações:

- temos aqui um projeto visual que solicitava maquiagem de efeito "natural", de manutenção da cor da pele da modelo para fins de embelezamento, sem recursos de intensificação artificial de suas estruturas ósseas (em especial as cavidades da face geradoras de sombras abaixo do zigomático);
- por mais que haja a polarização de luz natural via lentes e filtros próprios para a fotografia, parece haver outro tipo de interferência das luzes (das extremidades do corpo ao centro do foco [seriam as não polarizadas?]) na geração de níveis de sombreamento das regiões;
- estas sombras ainda se relacionam com a posição do corpo e rosto da modelo (inclinação em torno de 45° em relação ao canto direito da imagem) + posição da lente da fotógrafa (de baixo pra cima), criando ilusões na noção de perspectiva e na qualidade da variação das sombras, mais leves que as da imagem anterior (observe as regiões do pescoço de ambas), e ainda recebendo a influência da claridade do ambiente (suavizando-as) e do contraste com a tonalidade intensa do azul de fundo;
- na relação fundo-figura, esta mesma intensidade do azul (pigmento a ser capturado nas regiões próprias da retina em áreas mais profundas que os demais pigmentos) reforça a proporção estabelecida entre ele e o tamanho da imagem da modelo (amarelos em corpo e vestuário), onde a percepção parece gerar a identificação dos pigmentos vermelhos presentes na pele (sejam estes *pigmentos primários ou secundários de pele*[9]) e na maquiagem do rosto (ainda que estejam suavizados pela alteração da luminosidade deste matiz), e trazendo com a complementação uma certa acomodação visual promovendo conforto;
- quanto ao pigmento vermelho percebido na região da face, aqui destacam-se a percepção dos *pigmentos primários de pele* (com variação de sua luminosidade gerando a tonalidade de pele clara e rosada) e dos *pigmentos secundários de pele* reproduzidos com maquiagem, aplicados para criar uma zona de rubor natural somada a uma zona de sombra natural (indo da parte frontal das bochechas ao lado do rosto próximo às orelhas. sendo região de inclinação da ossatura), onde o pigmento aplicado pode interagir com a área de sombreamento, sem que haja a necessi-

[9] Refletiremos sobre estas nomenclaturas no item 4.4 deste capítulo

dade de que, na mistura de pigmentos de maquiagem, fosse alterada a saturação do produto final criado para aplicação, tendo-se em vista que o sombreamento da região (criado pela relação inclinação da luz + posição da cabeça + posição da câmera) se adiciona ao pigmento vermelho percebido e criam a percepção de alteração de saturação da cor.

Outros itens podem ainda ser levantados nesta imagem (com figuras se destacando do fundo de possibilidades que sua produção representa), contudo ficamos com estes já elencados pois se diferenciam da primeira imagem usada como exemplo em aspectos que auxiliam na compreensão da complexidade de embasamento da profissão de maquiador. Aqui, podemos observar a presença dos conhecimentos teóricos-técnicos de luz e cor tanto das áreas de estudo da física (na luz, lentes e forma de captura da imagem) quanto da química (de produtos) e da biologia (estrutura óssea - formas, pele - cores) (presentes em diferentes passagens dos capítulos 2 e 3), produzindo relações perceptivas objetivas que posteriormente também se inter-relacionarão com dados subjetivos para criar novas leituras possíveis do todo gerado.

Nas figuras 16 e 17, seguindo a anterior na proposta de pele com efeito de naturalidade, porém agora produzindo imagens mais próximas do rosto e em iluminação de estúdio, outras relações podem ser destacadas:

- a interação das luzes com a proximidade do recorte da imagem não permitem perceber muita interferência na criação das sombras na face, destacando-se naturalmente as áreas abaixo da volumetria da região do zigomático e a interferência dos cabelos na criação da moldura do rosto;
- na região do zigomático, contudo, a base com coloração alterada para recriar ponto de rubor (semelhante ao desenho criado para a área na imagem anterior) não captura as sombras com tanta intensidade na imagem 16 quanto na imagem 17, o que, por conseguinte, não estimula de imediato a percepção de acinzentado na 16 (que gera idéia de profundidade na parte mais traseira dessa região da face na foto 17) , trazendo para primeiro plano a percepção da luz refletindo no ponto mais alto da ossatura lateral e de temperatura de cores entre cabelo e rosto, enquanto na imagem 17 a alteração de posição da cabeça altera a relação com a luz e com as sombras produzidas pelo cabelo, e em primeiro plano a percepção de temperatura de cor é mesclada com a alteração da luminosida-

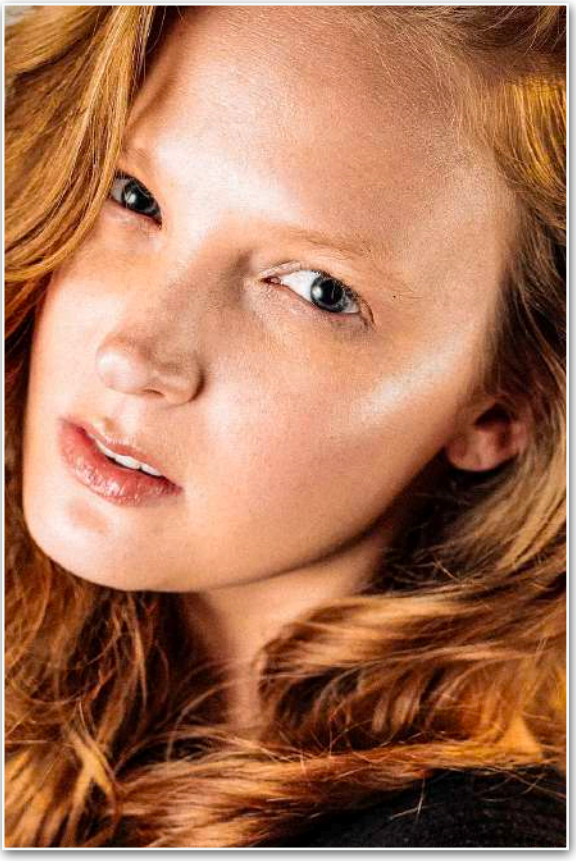


FIGURA 16 - Maquiagem para foto - close pose 1

Fonte: Portfólio pessoal. Fotografia - Renata Cechinel | Modelo - Vanessa Michels

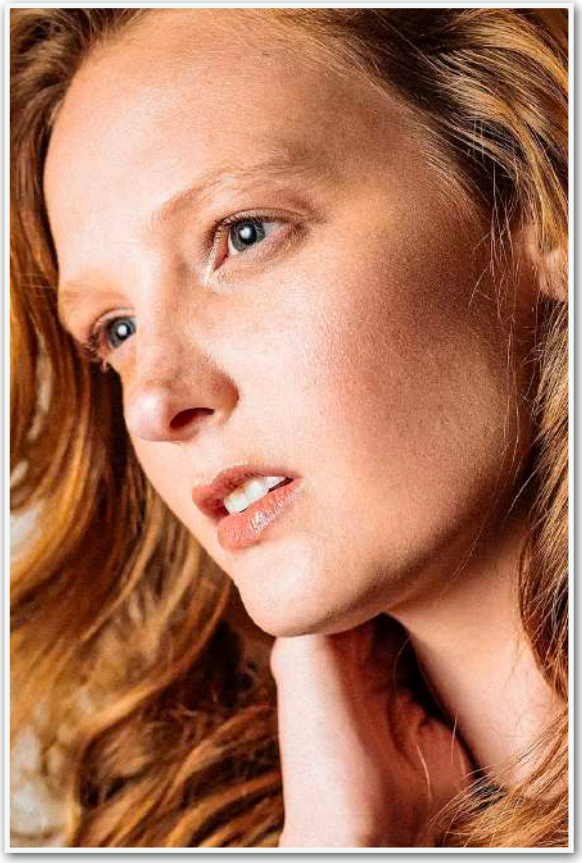


FIGURA 17 - Maquiagem para foto - close pose 2

Fonte: Portfólio pessoal. Fotografia - Renata Cechinel | Modelo - Vanessa Michels

de e saturação da parte mais alta da ossatura lateral até abaixo do zigomático;

- lembrando que a percepção de temperatura se dá por comparação e contraste temos ainda que aqui ela surge, ainda, entre matizes da mesma área do espectro considerado quente (lado do amarelo ao vermelho, de estudos desde os de Newton no cap 2) que na imagem correspondem ao tom da pele (mais amarelado em *pigmento primário de pele*) e cor da área de rubor artificial criada (vermelho levemente alaranjado na frente das bochechas e o mesmo tom com alteração na saturação na parte mais próxima das orelhas).

Já na figura 18, encontramos um cenário onde o fundo tem mais espaço de interação com a figura, e há uma relação diferente das anteriores na composição da luz do estúdio, agora com filtros verdes, que se somam às demais cores de forma diferente das luzes brancas. Outro diferencial da imagem é ser uma maquiagem com outras referências para o projeto: não volta-se para naturalidade do embelezamento, mas para o hiper-realismo a partir de efeitos especiais

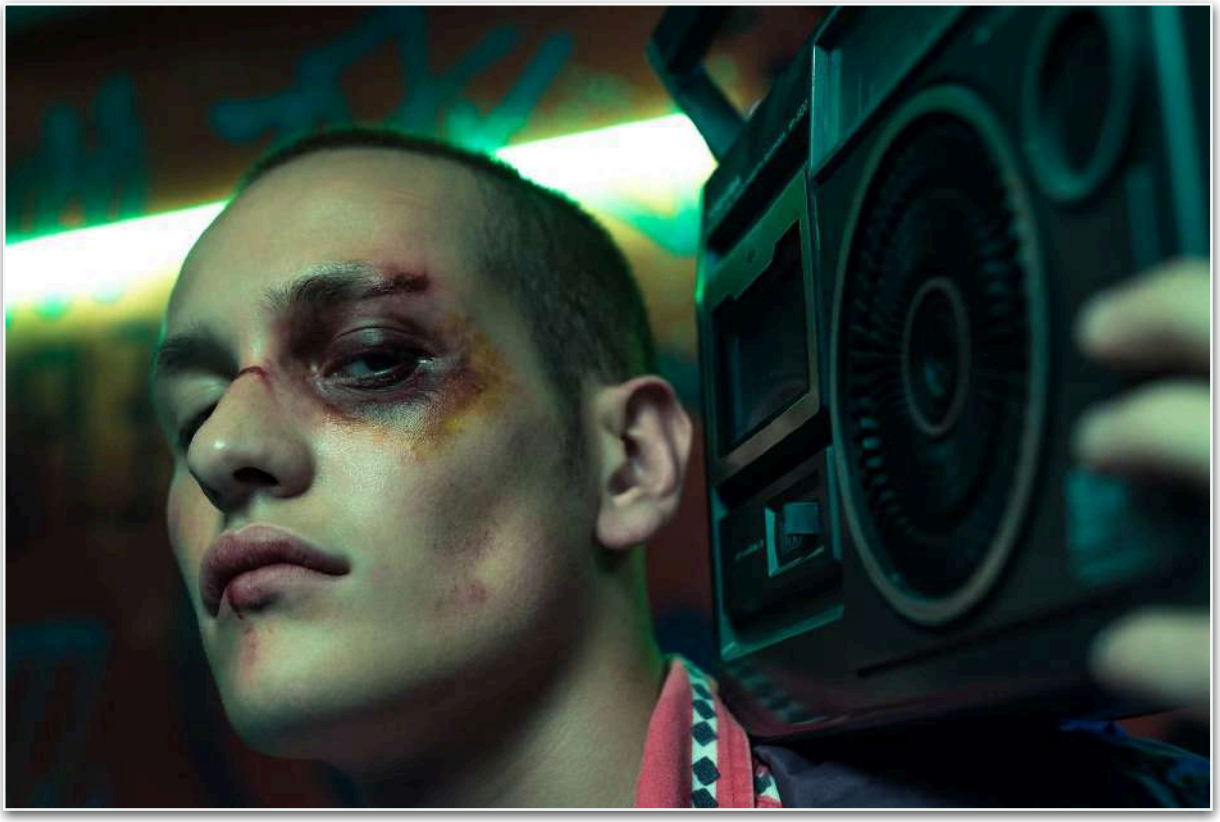


FIGURA 18 - Maquiagem para foto e vídeo - efeitos especiais

Projeto para foto e fashion-film com inspiração no filme Trainspotting.
Fonte: Portfólio pessoal. Fotografia - Renata Cechinel | Modelo - Lucas Selau

de maquiagem (hematomas, pequenos cortes, profundidades em partes do rosto e efeitos de suor na pele). Com isto, o que se destaca das relações objetivas do campo de estudos da percepção visual são:

- a soma do verde das luzes ao todo da imagem, mas em especial na cor final da pele do modelo, adquirindo uma tonalidade verde-acinzentada que perpassa toda a face;
- este verde altera também a percepção das nuances de cor do hematoma, que é extenso e busca recriar algumas das etapas de variação de sua cor na pele. As áreas de vermelho mais próximo do arroxeado, na região central do olho, adquirem intensidade variada, causando a ilusão de maior profundidade de cor concomitante com ilusão de inchaço na área de curvatura do olho;
- toda a pele foi produzida para reproduzir manchas de pele que indicassem sensibilidade da musculatura, com hematomas em diferentes níveis de profundidade e cor, no que se refere à potência da pancada que os gerariam;
- também na criação da pele, as cores foram distribuídas de forma a simular um

rosto sem tanto suporte de gordura e com aspecto mais debilitado, em particular na região das laterais e bochechas (processo oposto ao realizado nas imagens anteriores, onde foi trabalhada a relação de volumetria da área explorando os pontos mais externos [luz] e mais profundos [sombra]);

- há pontos específicos de criação de aberturas na pele com sangue exposto, também gerando percepções diferentes de cor e profundidade destas aberturas (supercílio, nariz e lábio);
- na interação geral foi escolhida base com veículo de transporte dos pigmentos mais oleoso, e não foi feita aplicação de pó para selagem, o que permitiu que a relação direta do produto com a luz da cena fizesse toda a superfície refletir dando a ilusão perceptiva de uma pele suada;
- ressalte-e que nesta produção como um todo foram ainda maquiadas demais áreas do corpo que ficassem expostas, como pescoço e mãos, trazendo para o todo uma unicidade de informações que reforçassem a idéia de corpo machucado e repleto de hematomas (em função de brigas, ou acidentes, por exemplo).

Neste segmento de efeitos especiais em maquiagem, outras relações ainda podem podem surgir como figura quando

FIGURA 19 - O Mundo de Hundertwasser - Caracterização de Cléber de Oliveira

Fonte: https://helenacerello.com/O-Mundo-de-Hundertwasser

observamos aplicações diversas sobre a pele (próteses cênica e pêlos), como por exemplo no trabalho do ator, maquiador e caracterizador Cléber de Oliveira para a peça *O Mundo de Hundertwasser*, nas figuras 19 e 20, onde surgem reflexões acerca:

- da percepção direta do espectador no teatro (relação luz, cores e formas de cenografia e caracterização e aparato visual direcionado ao objeto sem mediação de outras lentes e gerando outros efeitos nas cenas);
- da diferença de percepção dos detalhes da peça que compõe a cabeça do persona-

gem, facilitada pela fotografia e proximidade focal, e dificultada na relação direta no teatro pela distância focal (visão do espectador-personagem - o que me faz imaginar como seria esta relação se o mesmo projeto fosse realizado para captura por câmera, para tv ou cinema, trazendo para o todo a possibilidade perceptiva de detalhes da prótese);

- da relação entre a pele as aplicações sobre ela, trazendo para o campo dados químicos e biológicos;
- da interação entre cores e formas de figurino, peças aplicadas (prótese cênica e pelos) e cores de pele para criar a percepção de imagem total da caracterização.

Estes trabalhos trazem exemplificação para o que estamos tratando desde o começo deste estudo, buscando ilustrar as múltiplas correlações existentes entre os variados dados objetivos do campo de percepção visual aplicada ao trabalho do maquiador-caracterizador. Até aqui vimos algumas pontuações que são, por sua vez, figuras que surgem deste fundo, a partir de meus elementos pessoais de configuração do meu fundo de vividos. Outros aspectos ainda fazem parte das mesmas imagens e podem ser observados por outro indivíduo, sem necessariamente servirem de contraposição aos dados aqui levantados.

FIGURA 20 - O Mundo de Hundertwasser - Cia. VA DA BORDO

Fonte: https://helenacerello.com/O-Mundo-de-Hundertwasser

Para além de toda esta reflexão, podemos também proceder a uma última etapa de avaliação de imagens de trabalhos do campo da maquiagem, agora voltando-nos para a observação dos dados objetivos e subjetivos da percepção atuando em conjunto, e a criação e realização da visualidade de personagem para o curta-metragem **Desassossego**[10] (FIGURA 21), do qual fui responsável pela caracterização. Neste projeto, houve mudança de visual do personagem - vivido pelo ator Roney Villela - para demarcar 4 etapas diferentes na vida do mesmo, tanto em temporalidade quanto em intensidade dramática (FIGURA 22). O curta-metragem em questão representa a ida de um homem para uma caverna, largando sua vida pregressa na cidade após um trauma na relação afetiva (não explicitado e aberto a interpretações do público), e envolve montar uma sequência de fases desta vida na caverna, tornando a passagem do tempo perceptível pelo público através das modificações físicas do indivíduo.

Nos pelos corporais, para dar conta das alterações que não teriam como ser refeitas, como cortes de barba e cabelo, as gravações ocorreram em ordem inversa à cronologia da história, que ao ser montada

FIGURA 21 - Desassossego - pôster

Fonte: Imagem cedida pela direção.

traz a crescente deterioração física do indivíduo, que, em paralelo aos demais recursos do cinema (iluminação, cenografia, fotografia), serviram para estimular uma interpretação de perturbação psíquica se intensificando com o passar do tempo. Para demarcar estas fases foram feitos cortes de cabelo e barba em alturas e volumes de pelos menores para cada fase, e indo do alinhamento na fase de relacionamento (flashback que ficou de fora do corte do filme - figura 25) ao desalinhamento da fase final na caverna onde apresentava alucinações, com produto espe-

[10] **Desassossego** - curta-metragem. 25min, 2020. Realização: Penna Filho Produções | Direção e roteiro: Fabi Penna | Direção de Fotografia: José Penna e Felipe Alberto | Elenco: Roney Villela, Vanessa Lynx, Vilmar Godinho (part. esp.). | Caracterização: Luciana Medeiros, com assistência de Isadora Souza. Trailer disponível em: https://youtu.be/s-QWJTP8pH8

FIGURA 22 - Desassossego - caracterização: passagens temporais (cabelo e maquiagem rosto)

Fonte: Imagens cedidas pela direção.

cíficos para coloração e/ou desalinhamento dos fios em cada etapa da trama.

A confecção da maquiagem para esta caracterização (FIGURAS 22 a 26) envolveu o uso de:

- tipos de lama vermelho-alaranjada da região para sujar pés e mãos (cores e texturas variadas, aplicados de forma diferente a cada etapa e período do dia, ou local da gravação);
- uma mistura especial para corpo partindo de pó de urucum e pós de maquiagem em diferentes tonalidades de marrom, aplicados diretamente na pele para utilizar o suor corporal como veículo para integrar os pigmentos ao corpo do ator;
- esta aplicação ateve-se, ainda, às particularidade de cada fase, pois com a realidade representada era de uma vivência isolada de outros humanos porém em conexão direta com a natureza e muita exposição solar, havia aqui a necessidade de alterar a forma de representar como a pele humana responde ao sol em demasia, sendo então avaliadas as posições dos raios solares na região e sua incidência sobre o objeto (corpo do indivíduo) com consequentes irregularidades nas cores do bronzeamento;
- para rosto, foram utilizadas bases próprias para filmagem em 4K, alterando as tonalidades para reforçar rugas e linhas de expressão das fases finais, e usando recursos de dermocosméticos específicos (para enxugar bolsas abaixo dos olhos, aplicados em quantidades variadas ao longo da trama), para em conjunto com a base criarem efeitos perceptivos de rejuvenescimento facial, outro marcador de temporalidade.

O ator está, portanto, caracterizado da cabeça aos pés, e todos os detalhes, de unhas a textura de cabelos, são trabalhados para garantir que sejam associados a cada fase indicativa de tempo cronológico e alteração psíquica. Este trabalho, criado para trazer verossimilhança com uma história real (FIGURA 27), é produzido para que "suma" diante do olhar do espectador, mediado pela lente da câmera e dos recursos cinematográficos disponíveis. Por sumir, entenda-se não chamar a atenção do espectador quanto a haver produto ou grande elaboração de produção da visualidade, reforçando a idéia de naturalidade de sua composição. As escolhas foram feitas a partir do acesso ao meu fundo de vividos (conhecimentos prévios), tornando figura os dados que facilitariam e permitiriam a execução do trabalho (parte de execução mecânica de cabelo e maquiagem), ao mesmo tempo que atingiriam as indicações de roteiro e direção

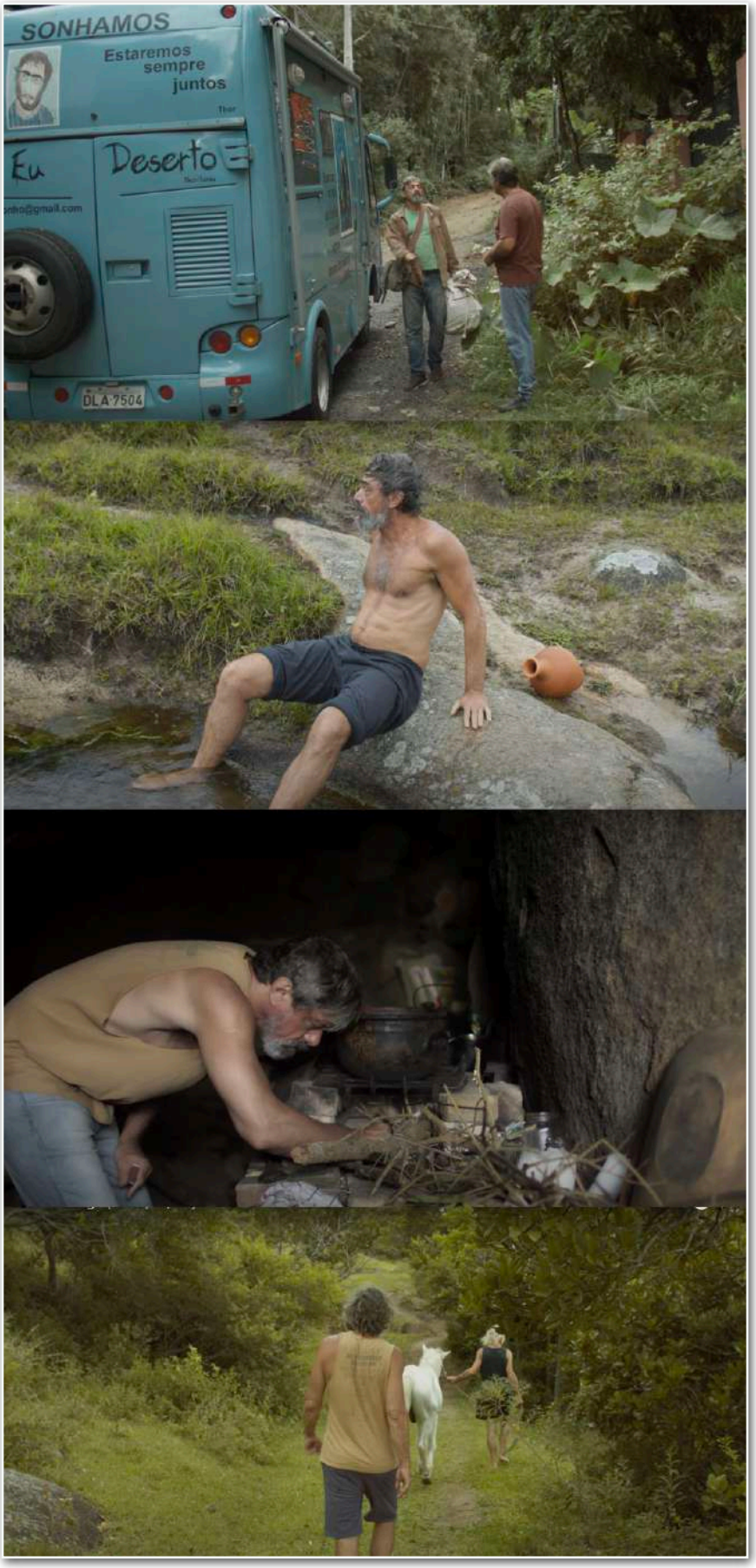


FIGURA 23 - Desassossego - caracterização: passagens temporais (corpo)

Fonte: Imagens cedidas pela direção.

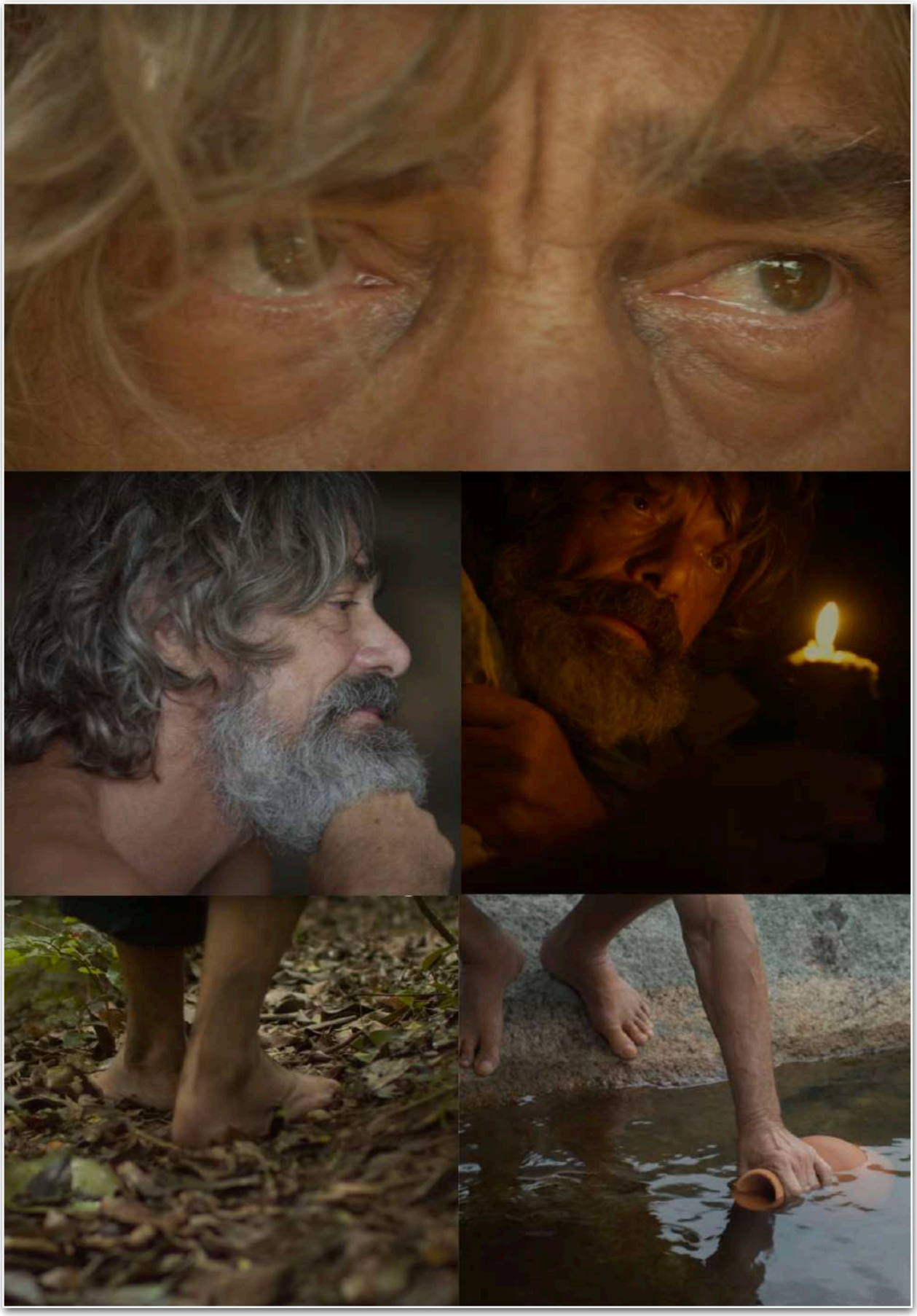


FIGURA 24 - Desassossego - caracterização: detalhes

Fonte: Imagens cedidas pela direção.

(com dados objetivos e subjetivos de percepção envolvidos). Neste último item, destaco ainda que os elementos subjetivos que busquei associar aos dados de visualidade construída, não são em sua totalidade os meus, pois no que se refere aos dados psicológicos e intenções a se passar, foram os interesses da direção associados ao trabalho do ator que demarcaram os direcionamentos sensíveis. Assim, nos trabalhos expostos previamente, observamos a interrelação entre a aplicação das fundamentações teóricas na prática profissional, através de elementos

FIGURA 25 - Desassossego - flashback

Fonte: Arquivo pessoal. Bastidores de gravação.

que configuram a imagem e sua espacialidade (luz, cor, linhas, sombras e geração de volumes), elementos de composição (criando relações de contrastes e semelhanças, proporção), e elementos de comunicação em diferentes níveis (simbólicos, psicológicos, semióticos).

Há muito o que se comentar quando iniciamos a observação de todas estas relações que se estabelecem entre teoria-técnica-aplicação da maquiagem e seu papel comunicativo através das características da cor e dos elementos objetivos e subjetivos da percepção visual. Esperamos que, com os breves recortes e destaques aqui descritos, possamos ter mais facilitada a compreensão da profundidade de elaboração envolvida na confecção da visualidade de um projeto de caracterização, e a interação direta e indissociável entre o conhecimento do profissional maquiador-caracterizador e os dados do meio, para a criação do projeto visual e materialização da imagem. A fundamentação teórico-técnica torna-se, portanto, parte de composição de um todo de experiência e conhecimento, compondo um fundo de onde poderão emergir as figuras (conhecimentos específicos) conforme a necessidade do profissional e projeto a desenvolver.

FIGURA 26 - Maquiagem - bastidores

Equipe de caracterização em atividade em diferentes turnos e dias, com modelagem e corte de cabelo e barba, e maquiagem (corpo e rosto) do ator Roney Villela para cada fase, e maquiagem da atriz Vanessa Lynx para cena de flashback.

Fonte: Arquivo pessoal. Bastidores de gravação.

FIGURA 27 - Bastidores de gravação, Vilmar Godinho e Pé-de-pano

Cenas de bastidores com o ator Roney Villela e Vilmar Godinho, morador da caverna onde foram realizadas as gravações (e seu cavalo), inspiração para a composição da narrativa e da visualidade do personagem principal.

Fonte: Arquivo pessoal. Bastidores de gravação.

4.4 TEORIA, TÉCNICA E APLICAÇÃO - para pensar cores de pele

Ao nos voltarmos para a prática do maquiador, não há como pensar em maquiagem e não pensar em pele. Esta é a superfície sobre a qual são aplicados os produtos, sejam com função de reprodução das tonalidades naturais daquela pele, seja para produzir colorações adicionais para indicações específicas (como cores de fases de um hematoma, por exemplo), ou ainda aderir próteses diversas. Na relação direta e concreta do produto com a pele novas questões surgem e perpassam a formação do profissional da área de maquiagem, em todas as suas muitas vertentes de atuação. Entendendo que trabalhamos aplicando produtos químicos no maior órgão do corpo humano, podemos nos dar alguma perspectiva acerca de novos dados que constituem partes fundamentais deste todo de campo de atividade. Sem a compreensão da relevância de se entender sobre a pele e sua relação com o que aplicamos nela, para além de possíveis ruídos na comunicação e associações simbólicas equivocadas e/ou reforçadoras de estereótipos diversos (que podem surgir como resposta a uma atuação sem conhecimentos filosóficos, históricos e teóricos, por exemplo), podemos ainda gerar problemas de saúde e causar lesões temporárias ou permanentes no corpo do cliente, modelo ou ator que senta em nossas cadeiras para receber a maquiagem (que podem surgir como resposta a uma atuação sem conhecimento técnico).

Vislumbramos ao menos dois níveis de estudo atuando concomitantemente quando pensamos o combo pele + maquiagem + cor/luz/sombra: o de **saúde** (onde podemos adquirir conhecimento específico sobre o órgão, suas camadas e como se dá a composição de seus pigmentos para gerar a cor da pele do indivíduo) e o **técnico de cor** (onde podemos adquirir conhecimento específico sobre misturas de cores-pigmento, tanto enquanto formadoras de cor de pele, como enquanto geradoras de cores de base produzidas pela indústria cosmética). Esta relação permite que, na sequência, novas relações se estabeleçam quando estes corpos entram em seus sets de trabalho e passam a interagir com outros elementos: iluminação cênica, figurino, cenografia, e as capacidades de absorção/refração/reflexão de luz e geração do fenômeno da cor de cada uma dessas superfícies, influenciando na percepção dos corpos no contexto. Partindo destes

níveis iniciais, e ainda que de certa forma excedam o foco inicial deste estudo, compartilharemos aqui alguns conhecimentos científicos sobre a pele para pensarmos, na sequência, sobre algumas reflexões pessoais acerca da cor de pele e sua reprodução nas bases, presentes em meus cursos para profissionais e parte de minha vivência na profissão.

Como mencionado anteriormente, a pele[11] é o maior órgão vital do corpo humano e sem ela não nos manteríamos vivos (FIGURA 28). Dentre suas muitas funções, estão: regulação térmica, proteção contra

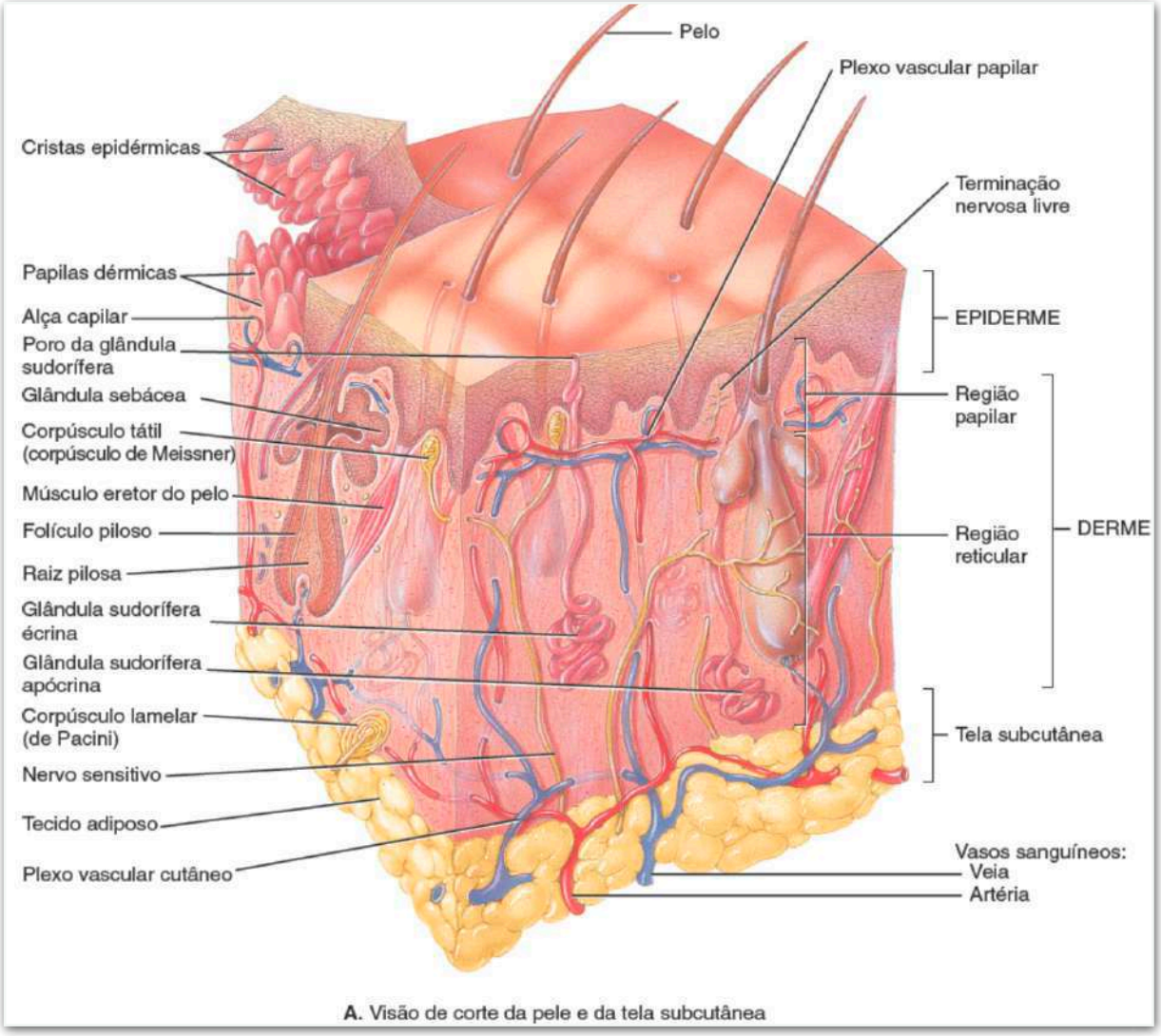


FIGURA 28 - Pele

Fonte: TORTORA, G. J.; DERRICKSON, B. **Princípios de anatomia e fisiologia.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016. 14. ed. Capítulo 5 - Tegumento comum, p. 233.

[11] As observações acerca da pele e melanina presentes neste segmento de seção são simplificações do conteúdo com finalidade didática e informativa para dar contexto às reflexões posteriores sobre cor de pele na maquiagem, e aproximar o leitor de todo um conteúdo mais profundo e complexo da área médica, que demandam estudos paralelos. Ver: AZULAY, 2021; BOLOGNIA, JORIZZO & RAPINI, 2003; SCHWARTZ, J.; *et al.*, 2019; TORTORA & DERRICKSON, 2016; VAN DE GRAAFF, 2003; VANPUTTE, REGAN & RUSSO, 2016.

agentes externos (fungos, bactérias, agentes químicos, físicos, fatores ambientais como o sol, vento e umidade do ar), sensorialidade (temperatura, pressão, tato, e sensibilidade a dor), controle de fluxo sanguíneo e defesa do organismo. A realização e regulação de todas estas funções se dá através de suas três camadas - epiderme, derme e hipoderme, cada uma com características próprias. A **epiderme** (FIGURA 29) é a mais externa e visível, regula a saída de água do corpo e a entrada de substâncias e microorganismos e se renova constantemente ao eliminar e substituir suas células de forma gradativa. A composição da epiderme contem queratina, proteína fibrosa que promove uma "impermeabilização" da pele. Da Epiderme originam-se os anexos cutâneos: unhas (para proteção dos dedos), pelos, glândulas sudoríparas (produzem suor e regulam a temperatura corporal) e glândulas sebáceas (produzem oleosidade) - os 3 últimos formando os orifícios que chamamos de poros, e, como informação diretamente relacionada ao que veremos na criação de cores de pele nas bases mais adiante, é importante salientarmos que é em uma área de junção da derme com a epiderme que a melanina, responsável pelo pigmento que dá cor à pele, é produzida. A camada intermediária de pele é chamada de **derme** e é formada por fibras, vasos sanguíneos e linfáticos, nervos e terminações nervosas, além de nela também serem encontrados os folículos polissebáceos e as glân-

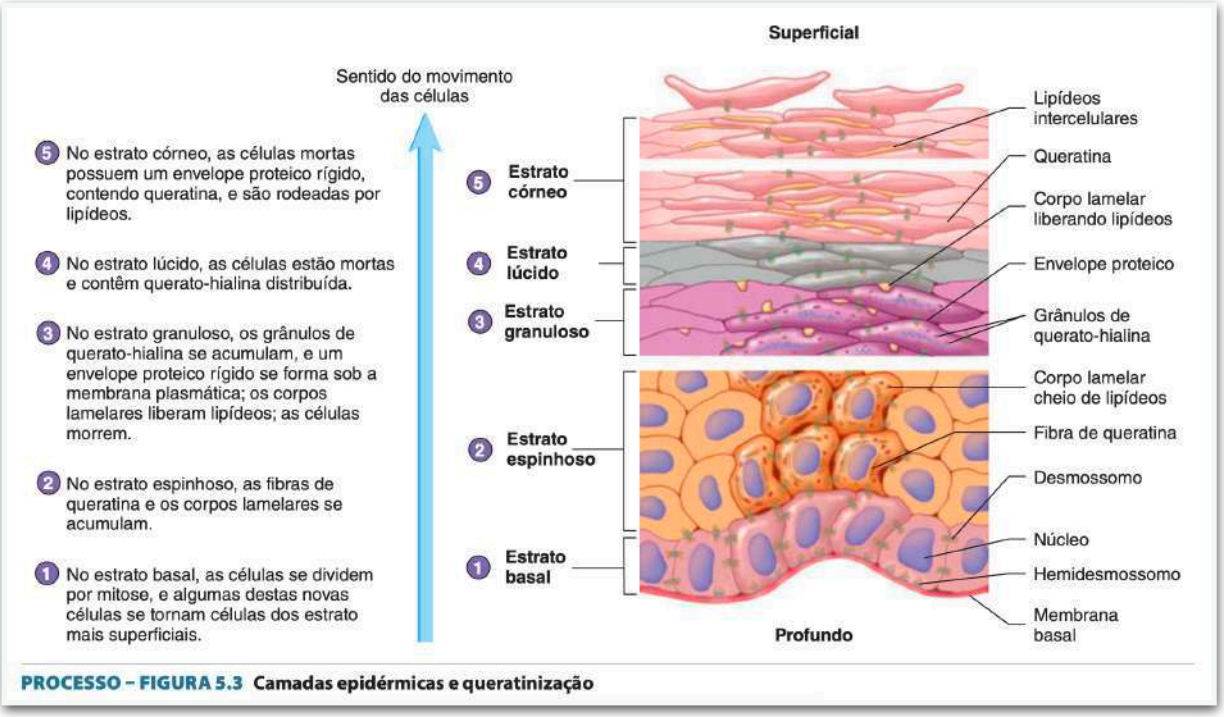


FIGURA 29 - Pele - camadas epidérmicas

Fonte: VANPUTTE, C. L.; REGAN, J. L.; RUSSO, A. F. **Anatomia e fisiologia de Seeley** Porto Alegre: AMGH, 2016. 10. ed. Capítulo 5 - Sistema Tegumentar, p.144.

dulas sudoríparas que se originam na epiderme. A derme responde pela resistência e elasticidade da pele, assim como pela recepção e transmissão de estímulos do ambiente ao cérebro - via nervos - que se traduzem em sensações variadas como: térmicas, de dor, prazer, pressão, vibração. Por fim, a camada mais profunda da pele é a **hipoderme**, e sua espessura se relaciona e varia de acordo com o volume corporal da pessoa, pois sua composição é basicamente de células de gordura, além de colágenos com vasos sanguíneos, linfáticos e nervos. Sua função é de proteção de traumas físicos, manutenção da temperatura corporal e acúmulo de energia para realização de funções biológicas (TORTORA & DERRICKSON, 2016, p.230-251; VANPUTTE, REGAN & RUSSO, 2016, p.139-154).

Como o todo que compõe o corpo humano, a pele passa pelo processo natural de envelhecimento celular e demanda cuidados específicos, sendo sua hidratação fundamental para a manutenção de todo o organismo humano. Entre as indicações médicas de cuidado, encontram-se em geral a adequação alimentar e a reposição hídrica via consumo direto de água e/ou via aplicação de produtos cosméticos chamados hidratantes. Como as perdas hídricas constantes se relacionam com a manutenção da saúde da pele e de todo o funcionamento corporal, seu ressecamento indica, em uma primeira avaliação, falta de água no organismo, contudo pode estar também relacionado a agentes externos como vento, poeira e variações térmicas e climáticas, que devem ser cuidados, caso não possam ser evitados. De acordo com a Sociedade Brasileira de Dermatologia

> Fisiologicamente, o envelhecimento está associado à perda de tecido fibroso, à taxa mais lenta de renovação celular e à redução da rede vascular e glandular. A função de barreira que mantém a hidratação celular também fica prejudicada. Dependendo da genética e do estilo de vida, as funções fisiológicas normais da pele podem diminuir em 50% até a meia-idade. Como a pele é o órgão que mais reflete os efeitos da passagem do tempo, sua saúde e sua aparência estão diretamente relacionadas aos hábitos alimentares e ao estilo de vida escolhido. ((SOCIEDADE, [s/d])

Assim, os fatores relacionados ao envelhecimento da pele, envolvem questões genéticas, radiação solar, radicais livres, fumo, álcool, movimentos musculares, bronzeamento artificial, alimentação, stress, poluição, entre outros.

Quando pensamos a respeito da cor da pele, é importante identificarmos que ela é determinada por múltiplos fatores, que incluem "*os pigmentos, a circulação sanguínea e a espessura do estrato córneo. A melanina consiste em um grupo de pigmentos e*

é o principal responsável pela coloração da pele, do cabelo e dos olhos." (VANPUTTE, REGAN & RUSSO, 2016, p.143). Sua produção se dá nos melanócitos, por fatores variados (genéticos, hormonais e de exposição à luz), e em conjunto melanina, hemoglobina e caroteno, são os pigmentos responsáveis pelas variedades de cores na pele entre as etnias e indivíduos. (*ibid*, 2016, p.146; TORTORA & DERRICKSON, 2016, p.234; 240).

As bases, portanto, surgem para reproduzir estas tonalidades de pele, e cabe ao profissional adquirir conhecimento teórico e técnico para realizar suas manipulações e produzir uma mistura o mais próxima possível da cor de pele e parte do corpo que se deseja maquiar. O estudo desta parte, na maquiagem, envolve muitas áreas de saber, porém não é preciso tornar ainda mais complexo o que já na descrição do campo se mostra multifacetado, podemos explorar as partes, sem contudo perder a noção de sua relação no todo. O que queremos reforçar, neste sentido, é que não é preciso, assim, tornar-se um químico para compreender, por exemplo, que bases que possuem água, ceras ou silicones como veículo condutor dos pigmentos coloridos interagem de forma diferente com a pele, em função tanto da capacidade de absorção do órgão, quanto das características reflexivas de luz dos veículos. Em minha experiência pessoal como maquiadora, pude observar o quanto meus conhecimentos artísticos prévios acerca da cor me auxiliaram na manipulação de produtos para criar cores de pele com mais agilidade e segurança, e abriram portas para a busca de novos conhecimentos que se evidenciavam como parte do contexto, e dos quais eu ainda necessitava de suporte teórico, como os estudos específicos de luz, ou os estudos médicos sobre a pele, para citar alguns dos mais direta e obviamente envolvidos. Com a curiosidade pessoal unida às possibilidades de ampliação da atuação profissional na área, passar a ensinar foi um caminho profissional que se abriu e demandou novas habilidades a desenvolver, quais sejam as de conseguir passar adiante o conteúdo adquirido e fazê-lo de forma compreensível para o aluno (compreendendo as variedades de questões que o afetam como acesso, instrução, poder aquisitivo) sem incorrer em super-simplificação. Assim, surge um dos meus cursos, este específico sobre o estudo da cor, onde pude repassar tanto os conhecimentos já presentes na história da ciência e da profissão de maquiador, como as reflexões advindas de minha própria experiência profissional, estimuladora de ques-

tionamentos e produtora de raciocínios acerca de cor de pele e cor de base em relação.

Quando partimos dos princípios da arte acerca da cor-pigmento e das misturas possíveis para a formação de outras cores (gerando cores primárias, secundárias, terciárias), ao manipular pigmentos, tanto em tinta para pintura quanto em bases para maquiagem, chegamos em algumas tonalidades diferenciadas (chamadas em alguns materiais de arte de cores quaternárias) que se assemelham a variações de marrom. Estas misturas possuem qualidades próprias, que interagem e influenciam nossa percepção de suas cores (matizes), alterando nossa sensação e percepção de temperatura, nível de luminosidade e pureza da cor. No processo de ensino de misturas de produto para criação de cores de pele, embora tenhamos essas cores já prontas nos produtos disponíveis no mercado, os estudos de criação de cor advindo das artes se mantêm para o raciocínio da teoria das cores aplicada à cor de pele: podemos tanto tentar atingir a cor de uma pessoa que vamos maquiar mesclando as bases prontas com sua grande variedade de tonalidades de marrom (dos mais claros para peles brancas ao mais escuros para peles negras), como podemos também gerar a cor da pele da pessoa com a mistura direta de bases que possuem cores primárias. (FIGURA 30). Façamos, a partir daqui, uma breve reflexão acerca da segunda alternativa[12].

Ao mesclarmos as cores primárias, podemos atingir diretamente a tonalidade de cor indo do bege ao marrom, aproximada do nível de luminosidade de pele (pele clara, média, ou escura), a partir de cada um dos pigmentos primários em proporção maior na mistura. Na figura 31 temos a representação gráfica dos pigmentos primários azul, vermelho e amarelo, divididos a partir da composição quaternária (quatro partes iguais na mistura), e compondo a cor gerada com cada um dos pigmentos primários inicialmente em 50% da mistura. Ao combinarmos as proporções sugeridas na imagem, percebe-

FIGURA 30 - Paleta de bases com cores primárias, branco e preto

Fonte: RCMA - https://rcmamakeup.com/

[12] Esta parte descreve o início de uma reflexão mais profunda acerca de misturas e proporções de cores primárias para criação de cores de pele em bases para maquiagem, contudo não está presente neste segmento todo o raciocínio teórico envolvido na temática e desenvolvido por mim ao longo dos anos de atividade profissional e pesquisa específica. Parte deste complexo estudo é fornecida em curso de cores voltado a profissionais da maquiagem, e um maior aprofundamento deste desenvolvimento teórico, assim como de sua aplicação prática, serão trabalhados em estudo posterior a esta pesquisa de doutorado.

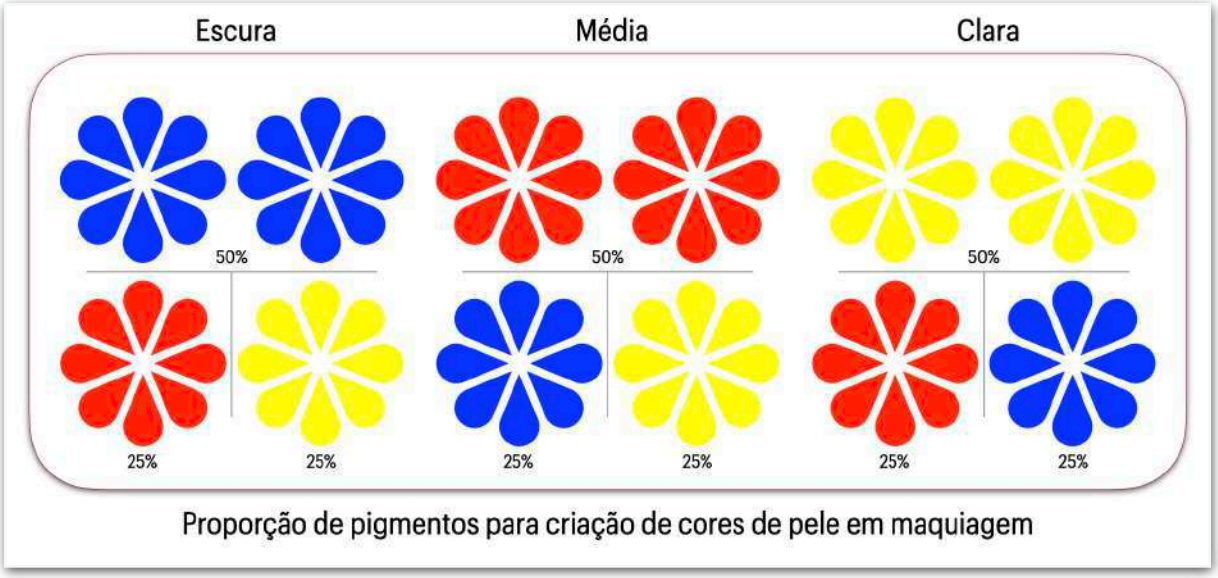


FIGURA 31 - Criação de cor de pele: proporção de pigmentos primários e secundários

Fonte: Design de minha autoria.

mos que os tons de marrom gerados chegam rapidamente a cores mais claras, médias ou escuras, que podem ou não se assemelhar diretamente a alguma cor de pele humana, como também podem representar um matiz que precisa ser trabalhado em sua luminosidade e saturação para chegar às cores de pele que precisemos reproduzir para um trabalho. A primeira relação entre as características da cor já se fazem presente neste momento: tanto o nível de luminosidade quanto a justaposição de pigmentos primários se apresentam para criar a cor percebida na mistura de bases. Daqui, depreendemos novos raciocínios que envolvem também os atributos da percepção que vimos ao longo de todo este estudo:

1) a percepção da cor da pele, ao reconhecê-la como cor "X" (qual seja o nome dado à cor em questão) envolve a captura tanto do matiz criado quanto de seus índices de luminosidade e cromaticidade, gerando a percepção tanto do pigmento em maior quantidade na mistura (que encontramos na prática profissional nomeados como cor da pele, cor principal, tom de pele, e aqui chamarei de *pigmento primário de pele - PPP*) - na relação perceptiva do matiz, como do segundo pigmento em maior quantidade (que encontramos na prática profissional nomeados como cor de fundo, subtom, fundo de pele, e aqui chamarei de *pigmento secundário de pele*) - na relação perceptiva do matiz em relação às demais características da cor (luminosida-

de, cromaticidade) e da percepção de temperatura de cor;

2) mantendo os *pigmentos primários de pele* em maior proporção na mistura, porém variando a proporção dos *pigmentos secundários de pele - PSP* (FIGURA 32), percebemos pela experimentação (proporcionada pela prática profissional) que as cores geradas mantêm com a quantidade de pigmento primário de pele relação de geração de tons claros, médios ou escuros; enquanto a quantidade de pigmento secundário de pele, além de se relacionar com a quantidade de primários, se relaciona também com a percepção de luminosidade (mais clara ou mais escura) e cromaticidade (saturação, pureza da cor) da cor final gerada pela mistura. Daqui saem as noções presentes no meio da maquiagem que geram nomenclaturas como:

- pele de fundo bege/ rosa (para indicar peles claras e médias) e peles marrons (para indicar peles escuras) - para as composições com Vermelho, Amarelo ou Azul, respectivamente, em maior proporção) e;

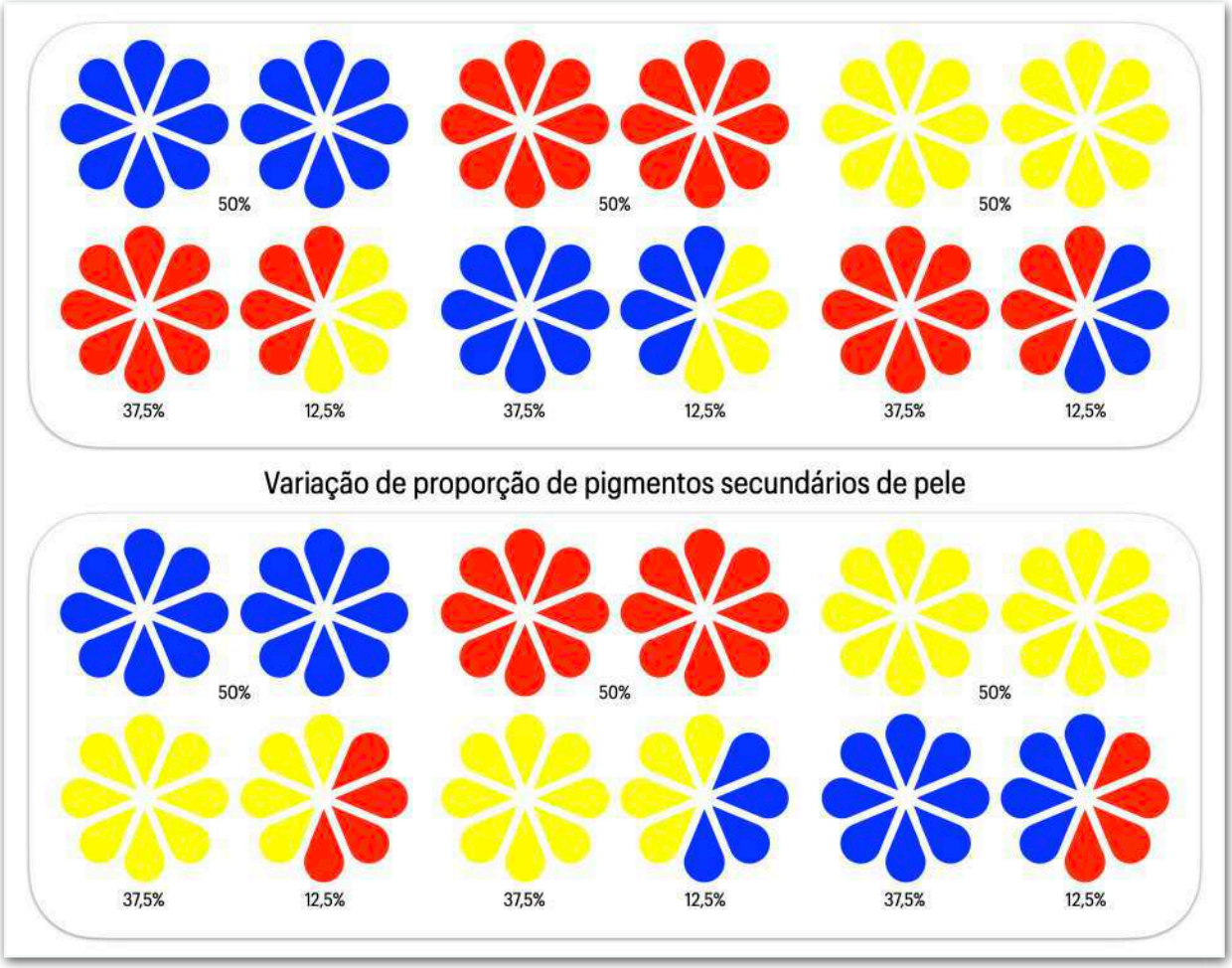


FIGURA 32 - Criação de cor de pele: variação de proporção de pigmentos secundários

Fonte: Design de minha autoria.

- pele-oliva (para indicar "subtons" esverdeados - outros subtons também podem ser encontrados, este foi apenas um exemplo), ou pele-fria/quente (para indicar temperatura de cor) - para as composições de variação de proporção dos pigmentos secundários (diferentes da proporção ideal de 25% para cada, presente no raciocínio do ponto anterior);

3) com as experiências de variação do *pigmento secundário de pele*, observou-se também que algumas misturas se assemelhavam em resultado de pele final, porém partiam de *pigmentos primários de pele* diferentes como os em maior quantidade na mistura e *pigmentos secundários de pele* em quantidade tal que quase chegavam próximo à do pigmento primário (FIGURA 33), causando uma percepção de ao mesmo tempo semelhança e diferenciação entre as cores

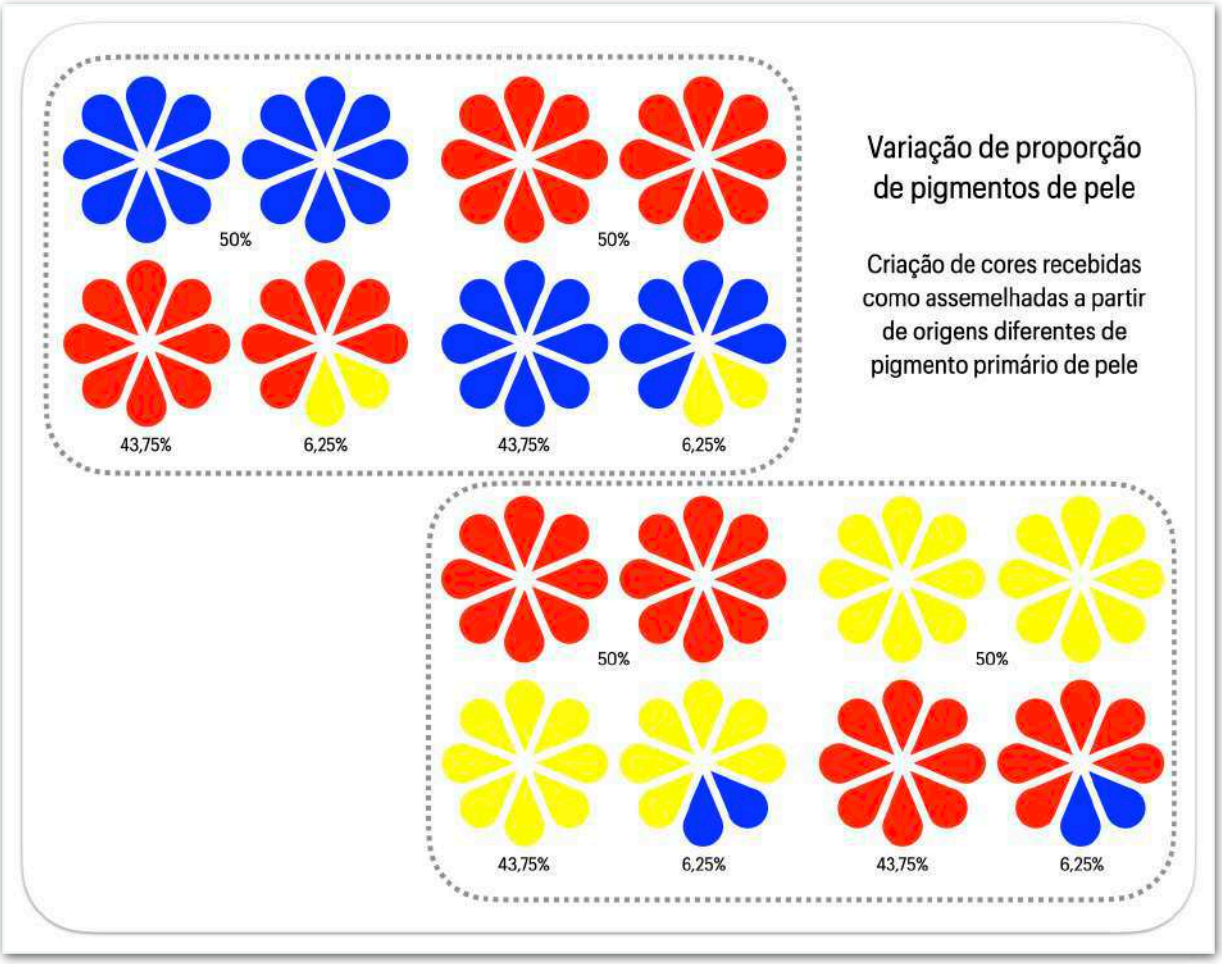


FIGURA 33 - Comparação de cores de pele semelhantes - originadas de pigmentos primários diferentes e com relações internas de proporção semelhantes

Fonte: Design de minha autoria.

geradas. Neste ponto, remeti-me aos estudo de cor-luz e cor-pigmento (das áreas de física, química e artes) para buscar entender o que poderia ocorrer na percepção comparativa de ambas cores de pele criadas. Encontrei uma linha de raciocínio que corroborava o observado nas experimentações, nas diferenciações de grupos de cores do espectro luminoso como quentes ou frias a partir da representação gráfica do espectro como um círculo cromático dividido entre as partes frias (do violenta ao verde-amarelado) e quentes (do amarelo-esverdeado ao vermelho-arroxeado), e indicando que seria esta relação de comparação e contraste entre os lados que eles se mostrariam quentes ou frios (além de outras implicações neste campo, como a percepção de temperatura entre cores do mesmo lado, por exemplo). Dessa forma, as cores que comentamos no início deste ponto 3, ao serem colocadas lado a lado, poderiam inicialmente parecer muito semelhantes em cor (englobando matiz, luminosidade e saturação), ao mesmo tempo que diferentes entre si em sensação e percepção de temperatura de cor (mais fria para uma e mais quente para a outra) pela relação imediata de comparação e contraste.

Destes três pontos iniciais de reflexões pessoais que buscam correlacionar os conhecimentos teórico-técnicos adquiridos ao logo da vida pessoal e profissional aos dados experimentados e observados diretamente na prática da profissão, outras reflexões ainda se desdobraram e desdobram, e merecem maiores aprofundamentos em momentos posteriores a este estudo. Um raciocínio teórico mais aprofundado e explicado demanda mais experimentações e produção de material fotográfico para ilustrar as hipóteses e resultados. Trazer aqui alguns destes raciocínios desenvolvidos serve para exemplificar, a partir da experiência pessoal, o quanto os dados de cor, luz e sombra perpassam vários níveis de entendimento e complexidade, saindo de estudos da física para a cadeira do maquiador-caracterizador, e dali se relacionando ainda com o meio específico do campo cênico - com elementos como cenário, iluminação, paleta de cores e formas de figurino, distância focal, entre outros. Desta relação indivíduo-meio temos presentes diferentes características, estudos e níveis de entendimento da cor, sendo suas partes componentes: "pele + maquiagem" (indivíduo) e "luz + cores cenografia + cores figurino + pós-produção (audiovisual)" (meio), em movimentos concomitantes de subtração e adição no processo perceptivo

da imagem gerada, que constituem um todo complexo e interessante.

Assim, ao voltarmos ao início deste capítulo, conseguimos de certa forma fechar um todo de conteúdo que se mostra amplo de elementos envolvidos, e que também aparecem, atravessam e influenciam na prática do profissional maquiador quando este cria seus projetos de caracterização, tendo-se em vista que todos os elementos descritos (ao longo dos capítulos sobre luz, cor e este sobre sombra) estão presentes. Esta elaboração inicial de raciocínio teórico acerca de criação de cores de pele para a maquiagem faz parte de meus estudos, práticas e pesquisas na área, desenvolveram a base para meu curso de cor aplicada à maquiagem, e não só ficam melhor explicados com fotografias ilustrativas mas também com as atividades diversas de manipulação de pigmentos exploradas em sala de aula. Não se pretende, com este compartilhamento, definir nomenclaturas ou decretar associações rígidas, mas descrever para o leitor mais um plano de tantos presentes na complexa atividade do maquiador, seja qual for sua área de especialização e atividade. Trazendo a pele, um órgão, para este complexo campo, abrimos, ainda, espaço para necessidades e reflexões outras, como interações químicas entre produtos, reações entre pele e produto, alteração da percepção de cor da pele maquiada na interação com a luz ambiente, reação da pele ao calor do ambiente alterando a relação com a cor e química dos produtos, entre tantos outros caminhos de estudo e pesquisa que se desdobram naturalmente.

Passaremos, daqui em diante, a ouvir outras vozes neste campo tão vasto e complexo: a de colegas de profissão que são também maquiadores-caracterizadores, e que destacam-se ainda por exercerem funções de chefia de equipe, o que traz consigo responsabilidades específicas e novos desdobramentos e necessidades. Na sequência poderemos ainda relacionar os dados trazidos por estes profissionais a todo o conteúdo já apresentado até aqui, e esperamos que ao final deste estudo o leitor consiga vislumbrar que a área de maquiagem como um todo, e da maquiagem de caracterização em particular, possui fundamentação teórico-técnica com origens em diferentes campos da ciência, e não se reduz a repetições de movimentos e aplicações de produtos de forma aleatória e/ou irrefletida.

PROCESSO

Que ordem do dia?

Filme agendado para gravar em em formato ultra-intensivo por questões de agenda e contratos. Pré-produção fluindo com certa antecedência, planejamento de caracterização bem detalhado, envolvendo a caracterização completa, com figurino, cabelo e maquiagem. 4 fases distintas na história, incluindo 4 alterações importantes de visual de alguns personagens, com corte de cabelo e alteração de tonalidade. Direção aprova projeto e uma atriz tem visual alterado e aprovado já no teste.

[Set dia 1]

Equipes organizando equipamentos. Figurino ordenado por ordem dos dias e cenas (enviadas com antecedência para toda a equipe), bancada de maquiagem e cabelo arrumada, atores a postos. Direção e assistente conversam por perto:

- *Então, acho que hoje a gente pode só fazer essa cena E aqui, pra gente não se cansar, e aí deixamos pra amanhã externas, paisagens, essa cena B aqui e pro final de semana que vem essas outras todas e…*

- *Sim, acho que vai ser melhor, daí fazemos a cena F amanhã cedo e depois do almoço a cena A, e aí vamos embora…*

Passando por perto no momento, não havia como evitar me inserir na conversa…

- *Gente, desculpa, eu ouvi errado ou vocês estão pensando em trocar algo pra hoje?*

- *Ah, a gente vai trocar TUDO na real! Pra ninguém ficar muito cansado hoje, e aí fazemos as cenas (e repete a nova ordenação) e gravamos o resto na semana que vem de forma mais intensa, fica mais pesado por final mas vai ser menos cansativo hoje pois eu tô cansado, com problemas (e murmura os lamentos)…*

- *Ok, só que aí vocês tem duas questões pra resolver com essa troca toda:*
  1) Eu não tô escalada pra mais um final de semana, nem tenho agenda livre pra estar aqui gravando novamente (e ninguém me consultou se eu ou o resto da equipe estaríamos - pensei)

Fazem cara de indignados e esboçam começar uma espécie de reclamação - afinal, como eu não poderia ter outra vida que não fosse pra ficar em função daquele set, não é mesmo? Ignoro e continuo.

2) A ordem dos dias e das sequências todas foi pensada por vocês mesmos levando em conta o roteiro que implica em várias mudanças do visual de alguns personagens, um tem até corte radical de cabelo. Se trocar a sequência como vocês pretendem gravar antes a cena de cabeça semi-raspada pra depois fazer a de cabelo longo e com X coloração, desse ator aqui?

Se entreolham…

- *Putz! É verdade! Aff, não vai dar então. Volta tudo como tava (e apagam toda a folhinha nova com força e evidente contrariedade).*

- *[GRITANDO] FULAAAANO!! Tudo pronto aí pra começar a gravar? Tamo atrasados já, vamos agilizar que senão não vai dar tempo! Cadê O diretor de fotografia que não tá aqui ainda hein?! E saem falando alto e caçando a equipe, que fazia seu trabalho conforme o programado.*

5 PROCESSO

"Caminhante, são tuas pegadas o caminho e nada mais;
'Caminhante, não há caminho, faz-se caminho ao andar...'
Ao andar faz-se caminho e ao voltar a vista atrás
se vê a estrada que nunca se há de voltar a pisar"
(Antonio Machado)

O percurso realizado para a confecção deste estudo, transformando uma idéia em um projeto executável e originando este produto final, teve como guia a estruturação dos objetivos da pesquisa, de forma que estes pudessem ser atingidos em organicidade com o conteúdo coletado nas entrevistas.

Foram delimitadas áreas temáticas de busca e separação de material para consequente etapas de documentação. A pesquisa como um todo apresentou fases de documentação indireta (pesquisa bibliográfica) e de documentação direta (pesquisa de campo tendo a observação direta intensiva via entrevistas sua técnica de coleta de dados). A pesquisa bibliográfica foi seguida de um tipo de leitura específica para a proposta, possibilitando aprofundamento teórico e articulação dos temas das áreas supracitadas.

Neste processo foi sendo configurado também o tipo de pesquisa de documentação direta, a escolha de fontes, as técnicas a serem empregadas para coleta de dados e os métodos para análise do material coletado. A conjunção e operacionalização de todos estes elementos orientou o trabalho para um debate dos dados pesquisados e coletados, relacionando-os, problematizando-os, levantando questionamentos a partir de suas relações, propondo caminhos quando pertinente, e observando os objetivos da pesquisa sendo ampliados e elaborados.

Quando da construção destes objetivos e consequente início da busca por material bibliográfico para embasamento do estudo e afinamento da proposta, as principais áreas de saber envolvidas no estudo foram destacando-se, ao mesmo tempo que mostrava-se cada vez mais evidenciada a imbricação destas mesmas áreas e impossibilidade de compreendê-las de forma isolada no contexto desta proposta. Assim, para abordar as questões referentes às relações entre processo de criação de maquiadores-caracterizadores e suas possibilidades físicas

e psíquicas de percepção de cor, luz e sombra, as áreas de saber científico que se destacaram como necessárias para serem pesquisadas e relacionadas adquiriram grande abrangência, envolvendo estudos de Física (luz, sombra; cor), Química (pigmentos naturais, artificiais, cosméticos e de pele), Biologia (anatomia e fisiologia da visão; química cerebral, cognição e processo criativo; pele e cores de pele), Psicologia (processos cognitivos; percepção e aparato visual; neuropsicologia e processo criativo; psicologia da gestalt), Artes (desenho, pintura, maquiagem, design, moda, criação de projeto de identidade visual) e Sociais (dados históricos sobre maquiagem na evolução do homem, nas artes cênicas, no contexto contemporâneo).

Seguindo a mesma orientação, as palavras-chave elencadas para a busca por bibliografia de referência compreendem palavras e expressões selecionadas por sua relevância para o estudo de forma ampla, atravessam de algum modo todas as grandes áreas de estudo que envolvem a pesquisa de tese e foram utilizadas para a pesquisa bibliográfica e posterior união dos dados para debate. A partir destes dados de corte foram mantidas as seguintes 9 palavras-chave (em ordem alfabética): artes cênicas; caracterização; cor, luz e sombra; criatividade; identidade visual; maquiagem; percepção; processo criativo; teoria das cores.

5.1 DOCUMENTAÇÃO

A busca de material para fundamentar o estudo que a pesquisa de tese se propôs a realizar teve seu início antes mesmo desta ser confeccionada, em função de parte da temática abordada já estar presente em estudos de autoria própria para criação de cursos específicos de cores para maquiadores. A confecção destes cursos pode ser creditada como o ponto de partida para esta presente pesquisa, servindo de catalizador para este aprofundamento.

5.1.1 Indireta - Pesquisa Bibliográfica

O material teórico para fundamentação e debate foi pré-selecionado em diferentes fases, em fontes com critérios de busca próprios e envolveu livros de referência, artigos publicados em periódicos científicos e documentários. Na sequência da pré-seleção foi realizado um refinamento de material a partir das grandes áreas de estudo e temas específicos dentro das mesmas, e embora esta etapa já implique em pré-leitura de material, apenas após o refinamento e compilação dos itens que de fato seriam incorporados à pesquisa é que foi iniciada a fase de leitura informativa conforme descrita nesta sequência.

O plano de trabalho para cada tipo de elemento pesquisado é descrito a seguir. Ressalta-se que os itens compilados para a leitura informativa foram devidamente fichados, resumidos, e seus conteúdos analisados em elementos, relações e estrutura para possibilitar uma análise interpretativa e crítica dos mesmos. Em livros de referência, já reconhecidos de cada uma das áreas também foram selecionados materiais indicados em suas referências bibliográficas. Na sequência desta pré-seleção a escolha pela manutenção ou remoção de determinado livro do escopo da pesquisa se deu em função dos seguintes critérios: materiais históricos pioneiros em suas áreas específicas; materiais de ampliação de algum estudo em suas áreas; materiais contemporâneos inovadores em suas áreas; materiais que fazem correlação entre algumas das áreas de estudo que envolvem a pesquisa de tese.

A pesquisa por artigos científicos, dissertações e teses seguiu caminho semelhante ao traçado na busca por literatura de referência, sendo realizada pré-seleção de

material escrito e subsequente seleção do que permaneceria ou não nas referências de tese com os mesmos critérios supracitados. Ressalta-se, contudo, que a principal diferença entre a pesquisa por livros e a por artigos se dá pela fonte de pesquisa: a primeira se deu em buscadores online (quando necessário) e outros livros das áreas; a segunda se deu em bases de dados aglutinadoras de periódicos científicos em cada área estudada.

A escolha pela pesquisa por artigos em bases de dados de periódicos científicos tem sua relevância pela afirmação destas no meio científico e acadêmico contemporâneos, onde a metodologia de avaliação por pares permite críticas e revisões pertinentes ao trabalho, e para que as publicações sejam avaliadas por profissionais-pesquisadores com conhecimento especializado e aprofundado em cada temática pesquisada. A fonte inicial de pesquisa em periódicos foi o acervo da CAPES - Coordenação Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior disponível em seu Portal de Periódicos. A escolha pelo Portal como fonte primária de pesquisa se deu pela abrangência de áreas inclusas nas bases pertencentes à plataforma, compondo um acervo virtual de mais de 45 mil publicações periódicas tanto nacionais quanto internacionais, e que permitiria a busca tanto por artigos (resumos ou textos completos) quanto por dissertações e teses.

Após as etapas acima, a leitura do material coletado foi realizada em diferentes fases e com especificidades em acordo com o momento de pesquisa. Para auxiliar na coleta de material para montar o corpo de itens para pré-seleção foi feita leitura sem profundidade, dos tipos scanning e skimming (HARLOW e COMPTON, 1980, p. 113-114 *apud* MARCONI; LAKATOS, 2018b, p. 07), facilitando a organização inicial de material de análise. Sendo parte de uma pesquisa de tese a possibilidade de leitura de estudo, informativa e em profundidade de conteúdo - possibilitando assim que seja realizada também uma leitura crítica quando e se necessário - no material de pré-seleção foi realizada uma leitura de reconhecimento, eliminando itens extremamente distanciados dos elementos envolvidos no presente trabalho, publicações sem profundidade e/ou sem fontes confiáveis, como critérios iniciais para remoção imediata de elementos discrepantes.

Assim, permaneceram na pré-seleção itens condizentes com os critérios anteriormente explicitados, submetidos novamente a estes mesmos critérios para assim ser realizada nova etapa da pré-leitura, nesta fase também chamada de leitura exploratório-

ria, de onde foram extraídos os materiais pertencentes à seleção final de referências. Com a seleção final delimitada, puderam ser segmentados os materiais para leitura de fundamentação de tese, e com eles seguir os níveis de profundidade da leitura informativa: seleção, reflexão, crítica, interpretação e explicação, conforme as necessidades de cada momento do trabalho.

5.1.2 Direta - Pesquisa de Campo

Como forma de conseguir aproximar-se dos objetivos propostos foi selecionada como forma de documentação direta a pesquisa de campo do tipo exploratória, onde os fenômenos a serem analisados sejam observados e coletados em seu contexto natural de realização para perceber-se as relações entre eles. Esta constituiu-se como um trabalho qualitativo onde o controle das variáveis fica dificultado em função do próprio campo a ser pesquisado - indivíduos e suas singularidades - porém as informações coletadas podem ser mais precisas e comprovadas no próprio processo de coleta (entrevistas), onde aparecem não apenas as particularidades de cada profissional mas também as generalidades do meio de trabalho e contexto social.

Como **técnica de pesquisa**, a entrevista despadronizada - ou não estruturada - na modalidade não dirigida foi a forma escolhida para interagir com os profissionais-fonte de pesquisa. Neste formato há liberdade de atuação para o entrevistador explorar as questões de forma mais ampla, incentivando os entrevistados com perguntas abertas, sem forçá-los a responder; e os entrevistados podem descrever fenomenologicamente o que compreendem dos temas abordados, podendo expressar suas opiniões e sentimentos, como se dentro de uma conversação informal. Mantendo coerência com toda a proposta de metodologia escolhida e desenvolvida para o estudo, as questões centrais que nortearam as entrevistas concentraram-se nos seguintes aspectos principais, seguidos de subníveis de informações importantes de serem observadas (se e como surgem) e/ou desenvolvidas durante a entrevista, de forma a aprofundar a compreensão do objeto de estudo:

1) Formação/Qualificação Profissional (estudos)

Estudo formal ou autodidata; acessibilidade, qualidade e quantidade de material teórico/fundamentos (em português e/ou outro idioma); nível de pro-

fundidade do material existente; nível de apreensão pessoal do material estudado.

2) Histórico Profissional (prática)

Início e desenvolvimento da carreira; dificuldades; pontos altos; liderança; relação com equipes; planejamento e desenvolvimento de projetos (estrutura administrativa); questões técnicas específicas da área (dificuldades de execução, produtos, resultados, entre outros), criação e execução de projetos (estrutura artística).

3) Aplicação (entrecruzamento 1 e 2)

Compreensão pessoal da relevância do material estudado para a prática da profissão (geral); Compreensão pessoal da aplicabilidade de cor, luz e sombra na criação dos projetos executados (específico); Dificuldades e facilidades na correlação entre 1 e 2 (específico); Observação pessoal sobre correlação 1 e 2 em equipes multiprofissionais (geral - entre áreas | específico - em equipe de caracterização).

Estes aspectos mais amplos compreenderam delineamentos iniciais organizados para estimular o diálogo com os entrevistados, não encerrando-se em si mesmos e permitindo que outros elementos surgissem durante a entrevista. Neste sentido, e mantendo a coerência com a técnica de pesquisa escolhida, o método de organização do material coletado e o método de análise, as entrevistas não envolveram um questionário ou formulário de entrevista, pois os mesmos implicariam em outra técnica de coleta de dados, mas sim em um roteiro de áreas amplas como guias.

As entrevistas despadronizadas - ou não estruturadas - na modalidade não dirigidas seguiram o escopo dos aspectos centrais que nortearam a pesquisa, sendo estes: “formação/qualificação profissional”, “histórico profissional” e “aplicação”, conforme já detalhados anteriormente. Por se tratarem de perguntas abertas e uma possibilidade de interação particular à própria técnica, as perguntas inicialmente preparadas para as entrevistas resumem-se a estes aspectos centrais, e conforme já destacado neste texto e na descrição da técnica em si, permitem a liberdade de interação entre as partes de forma a ampliar as questões da entrevista de maneira particular a cada entrevistado, conforme o conteúdo trazido por cada um. Neste sentido, inicialmente as questões estimuladoras para a entrevista versam sobre os temas amplos, conforme abaixo:

- Conte-me sobre sua formação profissional: como iniciou seus estudos; dificuldades encontradas; disponibilidade de mate-

rial e acesso a informação técnica específica, entre outros que achar interessante compartilhar.

- Conte-me sobre sua vida profissional na área: como iniciou sua prática; o mercado naquele momento e atualmente; sua evolução pessoal e do mercado, desafios e outros que achar interessante compartilhar.
- Conte-me se e como você percebe a interação e aplicação objetiva e prática de sua formação em sua vida profissional: aproximações e distanciamentos entre teorias e práticas; desenvolvimento pessoal e do mercado; e outros que achar interessante compartilhar.

A partir destas questões amplas e o desenvolvimento dado por cada entrevistado, questões específicas puderam ser inseridas no diálogo para pontuar elementos relevantes para o estudo.

Como **fontes** de dados a serem coletados, os entrevistados foram selecionados seguindo critérios que os permitissem estar relacionados ao escopo de palavras-chave da pesquisa. Foram considerados objetos de entrevista, portanto, os aqui chamados "maquiadores-caracterizadores", profissionais que fossem, segundo os critérios de inclusão estabelecidos para a pesquisa: criadores da composição visual de personagens, chefes de equipe criativa do setor; atuantes em TV, teatro e/ou cinema no Brasil; referências em suas áreas de atuação. A distinção entre "maquiador-caracterizador" e "maquiador-executor" (que, para critérios de exclusão foram definidos como profissionais que: aplicam produtos, reproduzem as propostas e podem vir a compor uma equipe de trabalho do profissional criador, porém não executam nenhuma das funções de criação e chefia, anteriormente elencadas como funções de um maquiador-caracterizador) faz-se necessária para destacar a posição de determinados profissionais em papéis de direção e decisão criativa dentro de uma proposta cênica.

Os profissionais selecionados para serem as fontes dos dados coletados para a pesquisa encontram-se, então, na categoria "maquiador-caracterizador" e foram selecionados por sua relevância e posicionamento de prestígio profissional na área, através de experiência em posição de chefia de setor em produtos cênicos dos segmentos de TV, teatro e cinema. Como exemplos possíveis: para TV, as fontes seriam maquiadores-caracterizadores - em atuação no passado ou atualmente - criadores de produtos para setores de teledramaturgia como novelas e séries, de empresas de televisão aberta ou fechada; para Cinema, profissionais atuantes

em filmes tantos das principais produtoras cinematográficas do país quanto de produtoras independentes, a selecionar; entre outros critérios específicos para cada segmento.

A presente forma de seleção das fontes se dá em função da inexistência de controle formal da população de profissionais com as características citadas, em virtude de elementos como: legalização da profissão, formalização das relações de trabalho nos diferentes segmentos; inserção nos setores governamentais como ocupação/profissão, registros profissionais formais, não serem ainda organizados e formatados para que configurem bases de dados específica de onde se possa selecionar os entrevistados. Neste sentido, não há tampouco como realizar estimativa populacional de profissionais atuantes na área, pois os registros que mais se aproximariam do segmento, como por exemplo os de MEI (Microempreendedor Individual) ou ME (Microempresa), não configuram a atuação de maquiador como fonte principal de registro, e ainda que houvesse, não implicam em atenderem os critérios elencados para a definição do termo "maquiador-caracterizador". Todos estes critérios foram estabelecidos para que se pudesse, da melhor forma possível, lidar com as dificuldades inerentes ao segmento estudado, previamente explicitadas. Não há, portanto, vínculo formal dos entrevistados com nenhuma instituição específica, e as entrevistas foram realizadas online em datas estabelecidas por cada entrevistado, de forma que se sentissem confortáveis para sua realização.

5.2 ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE

Sendo a análise do material coletado o momento onde são realizadas articulações possíveis e necessárias entre a revisão da literatura e os conteúdos das entrevistas, para manter a coerência entre os elementos componentes de toda a metodologia do estudo e organizar e tratar o conteúdo presente nas entrevistas realizadas foi definida como **metodologia de organização** a modalidade Temática da Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977). Nesta especificidade, busca-se retirar de um texto suas categorias mais significativas, organizadas em temas chamados unidades de análise, para que assim se permita ao pesquisador perceber, organizar e articular estas unidades nos discursos presentes nas entrevistas.

Há, nesta forma de organização de material coletado, fases a serem observadas: na *pré-análise* faz-se uma leitura flutuante para remoção do que seja muito destoante do conteúdo que esteja sendo estudado (descritos em áreas e palavras-chave), restando o que compõe o conteúdo que será submetido a análise, chamado "Corpus" de análise. Sua composição atende as regras propostas por Bardin (*ibid*, p.97-98) de exaustividade (utilizados todos os materiais coletados para passar por pré-análise), representatividade (mantidos para análise todos os materiais que contém termos selecionados para a pesquisa), homogeneidade (a coleta do material se dá a partir de critérios precisos e pré-definidos para inclusão ou exclusão de fontes) e pertinência (adequação do material coletado ao próprio objetivo de análise da pesquisa). Nesta pesquisa, após tentativas efetivadas, não efetivadas e/ou incompletas, restaram como produtos para compor o corpus de análise duas entrevistas completas com 2h25min e 1h45min cada, totalizando 4h10min de material bruto para refinamento posterior.

Após a pré-análise seguiu-se a fase de *categorização dos dados,* onde estes são diferenciados para que seja feita uma classificação, onde são destacados e configurados temas mais amplos que se desdobram em categorias e subcategorias de análise. A criação dessas categorias seguiu os critérios das regras de: exclusão mútua (elemento não pode ter dois ou mais aspectos para ser classificado em mais de uma categoria), homogeneidade (organização direcionada por único princípio), pertinência (adequação da categoria ao material coletado e ao conteúdo

teórico da pesquisa), objetividade (uso da mesma codificação para partes diferentes de um mesmo material, a partir de variáveis claras e bem definidas) e produtividade (fertilidade ou esterilidade fornecida por conjunto de categorias) (BARDIN, 1977, p. 120). Estas categorias de análise acompanharam as questões principais das entrevistas e os detalhamentos de seus subníveis, sendo assim mantidos títulos semelhantes aos dados aos aspectos centrais da pesquisa: "Formação", "Prática" e "Aplicação".

Para, finalmente, procedermos ao trabalho final de articulação entre referencial teórico e dados de entrevista, estudando e problematizando o conteúdo pesquisado, foi preciso observar a interseção que estes grandes temas produziram. É nesta interseção que encontram-se os *núcleos de sentido* (FIGURA 1), que são as temáticas a serem analisadas de forma mais aprofundada na fase de análise do material coletado, seguinte na pesquisa. Os núcleos destacados mantiveram a coerência com a estrutura construída para o estudo e sua proposição metodológica até então, e compuseram dois grandes blocos temáticos amplos: 1) Qualificação - envolvendo elementos de preparação teórico-técnica que se desdobram em diferentes momentos da vida dos entrevistados: prévios à entrada na profissão, durante a vida profissional ativa e expandida para áreas adjacentes que atravessam o fazer profissional do caracterizador; 2) Relação - envolvendo os elementos de relação entre os profissionais e tanto suas equipes de caracterização como equipes expandidas dos diferentes sets de trabalho, relação do processo de criação da caracterização com o todo de cada projeto, e relação entre seus conhecimentos totais de vida e profissão e a aplicabilidade dos mesmos em suas obras como referências de sua qualidade e evolução.

Ao definir o **método para analisar** os dados organizados, visando a manutenção da coerência da pesquisa foram selecionadas reflexões advindas dos estudos de Abordagem Gestáltica que fundamentam a Gestalt-Terapia, abordagem psicológica que parte de uma visão existencial de homem com escolhas de ação no mundo. A possibilidade de descrição desta experiência pelo próprio indivíduo é o método utilizado por Fritz Perls (criador da Gestalt Terapia): o método fenomenológico de compreensão via descrição (OLIVEIRA; CUNHA, 2008), sem a busca por relações causais como formas de justificar as escolhas feitas. Orientada pela concepção existencial, a descrição fenomenológica permite ao indivíduo a tomada de consciência de seu processo de constituição de si mesmo e de suas relações singulares com

seu mundo, a partir do foco no **como** ele experiencia suas vivências, tratando, portanto, de voltar-se não à busca de essências, mas ao processo de existência do indivíduo, ao seu modo de existir a cada momento. Tendo a Abordagem Gestáltica também como parte de sua fundamentação teórica as relações figura-fundo e todo-parte advindas da Psicologia da Gestalt, as reflexões que a abordagem permite realizar mantem-se coerentes com o escopo da pesquisa, possibilitando que os dados organizados das entrevistas e as grandes áreas de saber que perpassam o estudo sejam analisados e debatidos organicamente. Este estudo tem, portanto, enfoque qualitativo e análise de entrevistas a partir de reflexões da Abordagem Gestáltica, e a escolha por estes delineamentos se deve à sua possibilidade de compreender que há relações dinâmicas entre os sujeitos e o mundo (MINAYO, 1994, p.24) e que o fenômeno tal qual se apresenta à consciência dos sujeitos é o próprio objeto de pesquisa, levando o pesquisador a focar na relação sujeito-objeto como algo não separado (MARCONI; LAKATOS, 2018a, p. 300-312).

FIGURA 1 - NÚCLEOS DE SENTIDO

Fonte: Design de minha autoria.

5.3 ÉTICA, CIÊNCIAS E ARTE

Buscando orientar-se para uma prática científica e acadêmica ética e comprometida com a análise dos riscos potencial, individual ou coletivo para quaisquer das partes envolvidas neste estudo, a etapa de documentação direta feita via pesquisa de campo com entrevistas obedeceu aos critérios vigentes que regulamentam a prática de pesquisa em seres humanos, passando por comitê de ética da UDESC e obtendo aval para sua realização sob número de protocolo CAAE: 28968620.7.0000.0118. Foram confeccionados Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e Termo de Consentimento para Fotografias, Vídeos e Gravações (TCFVG), a serem lidos e assinados por cada entrevistado antes da realização de sua entrevista. Os benefícios e vantagens em participar do estudo não são diretos ao participante, porém, de forma indireta implicam em: poder colaborar com uma pesquisa cuja proposta final é confeccionar um estudo base que permita colaborar no setor de estudos de caracterização, buscando entender como os elementos fundamentais para o trabalho do maquiador-caracterizador - cor, luz e sombra - se fundem para expressar sua criatividade, percepção e interpretação de mundo, e interagem com as áreas afins dentro do contexto cênico - especialmente: direção de arte, iluminação e figurino - desenvolvendo um trabalho fundamental para as artes da cena. Foram considerados os riscos de participação na pesquisa através do procedimento de entrevista envolvendo a possibilidade de insegurança ou desconforto quanto ao compartilhamento dos dados relatados. Por se tratar de entrevista realizada como diálogo aberto, os participantes foram assegurados no TCLE que caso ocorresse algum evento - como os anteriormente citados - nos quais se sentissem constrangidos de alguma forma, o entrevistador estaria disponível para encerramento a qualquer momento de desejo dos mesmos. Foram ainda assegurados de que seriam vedadas informações que os identificassem (como nomes - dos participantes e de terceiros que fossem mencionados, locais e/ou projetos onde tenham atuado). Como pesquisa original na área, os benefícios estendem-se para além da ampliação do escopo de estudos em Artes Cênicas, trazendo para o fazer científico/acadêmico a área de Direção de Artes como um todo enquanto fundamental para o conjunto que resulta na criação artística nos

meios cênicos. Em especial, destaca-se ainda o reconhecimento a profissionais da área técnica, que comumente não são compreendidos como criativos em seus segmentos, possibilitando um diálogo mais aprofundado sobre suas bases teóricas e seus processos de criação, e subsequente visibilidade ampliada, reforçando assim sua importância como criadores com fundamentação, conteúdo e profundidade, e não apenas reprodutores com pouca ou nenhuma capacidade ou interesse em reflexões sobre o que executam.

Compreendendo o fazer científico como um sucessão de paradigmas - "teorias coerentes entre si e que não se contradizem" (ZAMBONI, 2012, p. 32) - é nos momentos de crise para que esta sucessão ocorra que podemos encaixar a idéia de fazer científico em artes e correlacionar seus processos de desenvolvimento. Considerando a transitoriedade de um modelo de fazer pesquisa em artes, sua constante evolução, e a necessidade de compreensão desse fazer dentro do cenário científico contemporâneo, a pesquisa se orientou para buscar acrescentar ao debate atual do setor. Neste sentido, o estudo compreendeu um tipo de proposta que envolve pesquisar sobre, para e em artes (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p.1), de forma que não ficasse reduzido ao paradigma positivista de modelo quantitativo, predominante nas ciências ocidentais em geral. Os conceitos principais estudados não foram aqui explicados segundo relações causa-efeito, ou objetivando a geração de amostras para posterior generalização. Houve nesta proposta o entendimento de que é possível compreender a realidade via multiplicidade de construções, condizentes com a multiplicidade de pesquisadores, estes não sendo separados de seu conhecimento. Caminhando ao lado de orientações pós-positivistas para construir a pesquisa, os fenômenos encontrados foram organizados não para buscar testar hipóteses e gerar generalizações, mas sim para descrever estes mesmos fenômenos e compreendê-los em seus contextos. Convém destacar que não compreendemos o ato de pesquisar como algo estanque, rígido e fechado em si mesmo, e o enquadramento da pesquisa em terminologias específicas se dá pela necessidade de diálogo com o próprio campo de fazer científico que o estudo se encontra - qual seja o de nível de Doutorado em instituição de pesquisa universitária com reconhecimento e credibilidade no meio acadêmico contemporâneo. Assim, partindo de um paradigma pós-positivista, sabemos que há uma real circulação do fazer ciência em artes entre suas diferentes tradições filosóficas, no tocante a metodologias e métodos de coleta e análise de dados.

5.4 ENTREVISTAS

Conforme descrito anteriormente, as entrevistas foram organizadas a partir da categorização da Análise de Conteúdo em sua forma Temática. Os temas aglutinadores de conteúdo advindos das entrevistas envolveram três grandes blocos de dados, de onde foram extraídos os núcleos de sentido de sua interseção. Para melhor compreensão dos conteúdos trazidos pelos entrevistados é de fundamental importância descrevermos aqui as informações compartilhadas por eles e disponibilizadas para análise na pesquisa. A preservação da anonimidade das fontes e de dados que porventura as identificasse foi garantida nos documentos: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e Termo de Consentimento para Fotografias, Vídeos e Gravações (TCFVG) (apêndices A e B) e reforçada no início de cada entrevista, assegurando tranquilidade para verbalização de qualquer dado sensível aos profissionais parceiros entrevistados.

Procederemos neste momento do capítulo à descrição dos dados, destacando suas semelhanças, diferenças, peculiaridades, sem juízo de valor ou hierarquização de informações, buscando assim compartilhar com o leitor os entendimentos e percepções dos entrevistados da melhor forma possível que o processo de transcrição[1] e agrupamento de dados nos permita realizar. Ao final, poderemos observar o surgimento natural dos núcleos de sentido a serem debatidos em capítulo subsequente. As entrevistas tiveram seu início com o protocolo formal de apresentação da pesquisadora, projeto, instituição de origem, revisão dos dados do TCLE, espaço para retirada de possíveis dúvidas, seguindo para o início das perguntas abertas, feitas por grandes áreas de entendimento, permitindo que cada profissional escolhesse a melhor forma de direcionar o conteúdo a ser compartilhado na pesquisa. Os dados aqui descritos estão segmentados pela nomenclatura utilizada na criação das grandes

[1] A partir da construção da entrevista enquanto ferramenta, esta já foi pensada para facilitar que os dados coletados fossem gerados em grupos maiores de conteúdo, e imaginava-se que dentro de cada grande bloco fossem surgir naturalmente os subtemas, a partir das particularidades de cada vivência e entrevistado. Conforme ocorreram e se materializaram, estes temas dentro de cada grande bloco de entrevista se mostraram semelhantes, e assim surgiu a organização exposta nesta parte descritiva. As únicas alterações realizadas, da entrevista dada e do que se poderá ler daqui em diante referem-se: ao uso da 3a pessoa para a transcrição, enquanto os entrevistados usavam a 1a pessoa para seus relatos; e à atenção por suprimir algum eventual nome de terceiro ou projeto/empresa que pudesse ser comentado e implicasse ema alguma contradição com os termos de consentimento assinados; fora estas especificidades, o que se encontra aqui descrito e organizado para gerar os núcleos de sentido é todo o conteúdo trazido nas entrevistas, sem supressão de dados, ainda que alguns estes possam vir a extrapolar o conteúdo que a pesquisa pretende abarcar.

categorias de dados (fase de categorização do método de organização do material para análise), e ao final destacam-se os núcleos de sentido que serão desenvolvidos na análise e debate da pesquisa.

Como um agrupamento de informações descritivas, a seguir o leitor será guiado por elementos divididos inicialmente em blocos de categorização (Formação, Prática e Aplicação), e dentro deles a subdivisão Entrevistado A e B. Dentro de cada bloco de dados dos entrevistados estão indicados os assuntos em destaque a cada momento. Porém, convém ressaltar que a escolha por organizar as informações transcritas desta forma em texto corrido e não em tabela foi feita para que ao leitor fosse facilitada a compreensão do entrevistado como um todo fluido de informações e conhecimento, sem reduzi-los a agregadores de dados coletados. Com a leitura sequenciada dos elementos de cada um é possível entender cada entrevistado em sua subjetividade, reforçando assim sua humanidade.

5.4.1 Formação

Primeiro grande bloco de informações a serem coletadas, aos entrevistados foi dada a orientação de versar livremente sobre sua formação profissional, buscando trazer para o diálogo dados de como iniciaram seus estudos, quais dificuldades foram encontradas em seus percursos formativos, quais as disponibilidades de material e acesso a informação técnica específica cada um possuía a partir de seu contexto particular de vida (socioeconômico), entre outros que achassem interessante compartilhar. Embora não tenha sido particularmente difícil acessar estes dados, ao longo da entrevista foi observada por vezes relativa dificuldade dos entrevistados em fazer algumas associações diretas entre os elementos que compunham seus históricos pessoais e o caminhar da vida profissional, o que abria espaço para que fossem inseridas perguntas mais diretas e objetivas a partir dos dados já informados por eles. Das entrevistas analisadas, as formações dos profissionais se constrastaram de forma curiosa, tanto por se complementarem no âmbito de abrir espaço para vislumbrarmos formas bastante diferenciadas de aquisição de conhecimento teórico-técnico, quanto por se distanciarem em sentido de poderio socioeconômico e acesso à educação formal. A seguir os principais dados coletados, de acordo com os perfis de cada entrevistado.

5.4.1.1 Entrevistado A

Início de formação

Autodidata. Possuía interesse em escultura, pintura e demais atividades de artes visuais, porém sem recursos financeiros ao longo da vida para adquirir material e cursos. Trabalhava em área administrativa quando teve primeiro contato com maquiagem atuando com vendas em loja de cosméticos, onde recebeu treinamento intensivo para aplicações de maquiagem social focadas em venda de produtos da marca. Quando iniciou (em torno dos anos 2000 em cidade do interior) a profissão não era impulsionada como é hoje pelas redes sociais, não era objeto de desejo de muitas pessoas. À época não conhecia muitas escolas e treinamentos do setor, e destaca que seu contato com instrução específica, além da recebida na loja, se deu através de vídeos diversos no YouTube. É ao assistir vídeos de maquiagem de efeitos especiais, entrevistas com caracterizadores e bastidores de filmes, que passa a sentir maior atração pelo segmento de maquiagem como carreira, aqui no campo específico de caracterização, com destaque para o que chama de "efeitos especiais realistas". O interesse em reproduzir quadros clínicos levou a experimentações caseiras com materiais alternativos, como estratégia para se treinar e aperfeiçoar as técnicas visualizadas. Não se considerava profissional da área, embora já estivesse também praticando maquiagem social em amigos e parentes ao mesmo tempo que as experimentações acima ocorriam. Destaca que seu começo de prática foi bastante incentivado por amiga que fez curso de maquiagem e reparou a diferença de qualidade de seu serviço com o que via no curso. Com efeitos especiais realistas as práticas se mantiveram caseiras e com materiais alternativos (maquiagens vencidas, produtos alimentícios, produtos diversos de reformas, entre outros) por falta de recursos financeiros para investir em material específico de maquiagem.

Conceito de beleza

Considera "maquiagem de beleza" a padrão do dia-a-dia: pele comum, blush, batom, mascara de cílios, para embelezar no cotidiano.

Acesso a educação artística antes da entrada na profissão, material instrucional escrito e produtos para prática e experimenta-

ções, e cursos de formação/especialização/ atualização na área

Estímulo familiar materno, aprendizado de atividades manuais, artesanato, costura, etc. Família com poucos recursos financeiros, sem acesso a estrutura formal de ensino de nada além da escolaridade formal obrigatória. Guardava materiais como papelão, caixas, plásticos e afins para poder brincar, criar brinquedos, e aproveitava o professor de educação artística da escola para aprender o que podia, se disponibilizando também a fazer atividades escolares criativas diversas. Diz que logo após o término do Ensino Médio começou a trabalhar e bancar a casa, sendo impossibilitado de fazer alguma graduação na área que desejava de Artes. A vida seguiu com suas necessidades financeiras e restrições, e o estudo formal de nível de artístico e também o de nível superior se tornaram sonho, indo para segundo plano de existência. Relembra com emoção em certo momento de uma tia que era professora de artes em escola pública de área de periferia de sua cidade, e que era uma pessoa que buscava mobilizar a comunidade através das práticas artísticas, reforçando para seus alunos que a vida profissional não se restringia a áreas técnicas duras como engenharia, por exemplo.

Sua realidade financeira de poucos recursos impossibilitou acesso a realização de cursos de formação. Havia poucos cursos e escolas disponíveis na época, ainda restritas a grandes centros urbanos do Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente). Destaca que havia também pouca divulgação sobre os profissionais responsáveis pelas maquiagens de caracterização em produções cênicas diversas, diferente do momento atual de ampla divulgação tanto em redes sociais quanto em plataformas de suporte técnico ao audiovisual, como IMBD, para busca por nomes de referência (e com nomes dos profissionais poder buscar cursos por eles ministrados).

Teve acesso a um site onde profissionais ensinavam a fazer alguns efeitos especiais com materiais simplificados, adaptando as receitas à realidade brasileira, pois muitos materiais usados para criar próteses cênicas sequer eram vendidos no país e precisavam de fato de alguma adaptação técnica. Acessou um livro antigo da área de efeitos especiais em maquiagem, já 2 anos após ter iniciado suas experimentações caseiras. O destaque ao livro é dado também por este trazer informações sobre postura profissional em set, explorar referências para as criações e como encaixá-las na caracterização geral dos personagens, kit de materiais, es-

tudos de anatomia, proporção, cores, texturas, perucaria, até chegar na parte de práticas de confecção dos efeitos. O livro trazia nomes aos produtos que eram até então desconhecidos do entrevistado, facilitando a busca posterior por materiais similares e/ou substitutos em mercado nacional, e mostrou-se um divisor de águas em sua prática. Sobre matérias para práticas, comenta que alguns itens de trabalho ainda se mantêm de acesso dificultado, dependendo de importação, por serem inflamáveis, entre outras questões dificultadoras. Depender de disponibilidade de amigos e outros profissionais que façam viagens internacionais para trazer eventualmente algum item necessário é uma realidade que permanece mesmo após cerca de 20 anos de vida profissional no setor.

Imaginar-se atuando: passado - presente - futuro

Pensava em si atuando com cenografia, artes visuais, escultura, sempre focando em atividades no campo de cênicas. Desde a infância se via atuando com alguma coisa artística, e por isso também não quis se forçar a fazer qualquer faculdade de outra área. A maquiagem abriu essa porta para dar vazão à sua necessidade de se expressar no mundo e criar sua arte. Não se vê mais atuando com outras atividades que sejam muito distantes do fazer artístico. Apareceu para o mercado ao ganhar um prêmio de maquiagem patrocinado por uma marca de cosméticos, onde foi apresentado a outros profissionais do setor, tendo então acesso a cursos e convites para trabalhos formais do segmento. Mantem-se realista e sem grandes vaidades, não se colocando como melhor que outros profissionais, e ressalta que sua realidade de vida sempre mais precária lhe faz até hoje não conseguir elitizar seu trabalho, ou achar-se superior a outros setores, conectando de onde veio com onde está no momento.

5.4.1.2 Entrevistado B

Início de formação

Seu começo remonta a mais de 30 anos atrás, com poucos recursos disponíveis de cursos e materiais no mercado. A atividade ainda não era reconhecida como profissão, e ressalta que ainda hoje não é mesmo enquanto categoria (maquiagem), sendo sub-área de segmento de cabelo e estética. Respeito profissional e reconhecimento financeiro ainda são itens em defasagem em relação a outras profissões do setor. Não

imaginava se tornar maquiador, se focava em Artes Plásticas com formação superior e atuava com desenho e artes gráficas, buscando inserir sua prática no campo publicitário. Sua formação foi fundamental para aliar técnica e produtividade econômica, atuando com direção de arte no campo gráfico. Atuou também como professor de educação artística até iniciar seus estudos e práticas no segmento de maquiagem.

Conceito de beleza

Considera beleza a partir de sua relação com o campo filosófico da Estética, onde o Esteta busca o equilíbrio da formas, o que é agradável aos olhos, que se harmoniza entre si e com o todo. Maquiagem de beleza seria, portanto, uma maquiagem harmoniosa, onde se buscaria no indivíduo o equilíbrio de suas formas, para além do gosto pessoal do profissional, que não deveria interferir na construção dessa beleza, que é individual. Pontua que a maquiagem contemporânea em voga não é uma maquiagem de beleza, segundo seu conceito, e sim uma maquiagem de transformação, caminhando para algo mais tribal, onde o pertencimento a um grupo é mais importante do que a valorização das características particulares dos indivíduos.

Acesso a educação artística antes da entrada na profissão, material instrucional escrito e produtos para prática e experimentações, e cursos de formação/especialização/atualização na área

Possuía formação superior em Artes Plásticas (atual Artes Visuais), especializações em Artes Cênicas, prática com publicidade, desenho, maquiagem, teatro. Maquiagem para beleza em fotografia, televisão, teatro, cinema. Pontua que os conhecimentos básicos se mantêm os mesmos (teorias e técnicas de base) e a evolução tecnológica é o que vai se modificando com a evolução das sociedades, e é onde temos que estar sempre estudando para melhorar e modificar a forma de atuação para atender às necessidades de cada campo e linguagem específicos. Não apareceu entrevista nada destacado sobre material escrito, sempre entremeado no conteúdo geral sobre estudos acadêmicos. Tinha acesso a materiais de desenho e pintura, e a partir deles foi trocando os veículos de trabalho para transpor seu conhecimento para trabalhar em rostos e corpos com produtos de maquiagem. Ao longo da carreira foi pioneiro ao trazer atualizações

de ferramentas e técnicas para o país, que hoje já fazem parte do rol de ferramentas e atividades do setor.

Destaca que o profissional deve ter formação acadêmica (referindo-se a capacitação teórico-técnica, não especificamente a graduação) da área que vai atuar para poder trabalhar com competência. É uma atividade de grande responsabilidade em um set e hoje há uma certa falta de noção da importância quanto ao todo que envolve o fazer da maquiagem. A busca por dicas, produtos e como cortar caminhos para atingir objetivos específicos acaba sendo o que se destaca na atualidade, e os profissionais não buscam uma formação mais profunda, ficando na superfície. Já atuando no campo de educação artística, se especializou no segmento de cênicas, com atuação e cursos na área de maquiagem teatral inicialmente. Pontua que sua formação acadêmica e prática lhe facilitaram ter uma projeção rápida e bem estruturada, tornando-se em pouco tempo instrutor de cursos mesmo para profissionais com mais tempo de carreira na área. Reforça a todo momento que atuar lhe permite estar sempre se atualizando, mantendo a conexão de estudos-prática constantes e fortes, mantendo-se neste ritmo até os dias atuais. A arte da maquiagem é para ele estudo, que necessita de conhecimento fundamentado. Atuamos com práticas que se baseiam em conhecimentos de séculos atrás atualizados, e comenta que maquiagem é para ser acerto e não tentativa-erro, mas que para isso demanda estudo profundo, saber de onde as coisas vêm e para onde caminham. Estudo associado a prática é o cerne de seu ser profissional.

Comenta que no exterior, onde fez várias formações, a prática e entrada do profissional na área depende de cursos de formação, e que para ele isso dá um diferencial de qualidade e seriedade para a profissão, contrastando com a realidade nacional onde se começa por vezes como assistente de alguém ainda que não se tenha cursos de base. Seu conhecimento teórico lhe permite avaliar o trabalho produzido no mercado diferenciando a qualidade técnica de criadores e copistas, como chama atuantes sem conhecimento aprofundado que reproduzem técnicas sem fundamento teórico-técnico. Saber pesquisar, onde buscar as informações e selecionar a qualidade das mesmas, para se embasar e poder atuar, montar sua equipe com qualidade técnica, são diferenciais do profissional com capacitação e qualidade intelectual associada à qualidade artística. Dados como história da arte, da beleza, pintura, desenho, são dados de construção da formação profissional. Estudar cores com

profundidade traz ao profissional um outro nível de conhecimento, profundidade e qualidade, e é um estudo de base que na profissão ainda é dado como paralelo. Sua formação acadêmica lhe deu esse fundamental da profissão desde seu início. Compreende seu fazer associado ao todo de cada segmento de atuação, percebendo os conhecimentos de base técnica em todos eles (exemplo: espaço cênico teatral, jogo de luzes e câmeras de cinema, pra citar alguns).

Imaginar-se atuando: passado - presente - futuro

Sua diretriz para a vida envolve a união do estudo constante e profundo com a prática aplicada do que estuda, mantendo o olhar constante em passado-presente-futuro como entrelaçados e se influenciando a todo momento. Sua postura lhe mantêm atualizado constantemente e com a percepção do grande valor que se deve dar ao conhecimento acumulado associado ao caminhar da sociedade e da área de maquiagem/caracterização. Não se vê dissociando nenhum desses elementos. Não para de estudar nunca, tem sede de conhecimento constante e não se vê parando de viajar, ler, praticar, rever seus estudos de base, atualizar suas técnicas e conhecimentos gerais.

5.4.2 Prática

Com o andamento da entrevista e consequente envolvimento dos participantes após uma tranquilização inicial com o diálogo ali estabelecido, a formação profissional abriu espaço para abordarmos suas vivências particulares enquanto maquiadores-caracterizadores. Aqui, o que o diferencia do bloco anterior é justamente a especificidade relacionada à prática, instigando os participantes a rememorarem como iniciaram suas práticas profissionais, como se mostrava o mercado de trabalho naquele momento e se percebiam ou não mudanças deste com relação ao mercado atual, como avaliavam sua evolução pessoal e do mercado ao longo dos anos, e por fim a abertura para trazerem o que consideraram desafios na carreira e outros dados que considerassem relevantes compartilhar. Com vivências bastante diversas no setor, tanto em termos temporais (tempo cronológico e décadas experienciadas) quanto em termos de locais de atuação, a riqueza e relevância das experiências vividas ao longo de suas trajetórias foi destacada pelos próprios entrevistados. Aqui, ressalte-se que novamente os elementos de poderio socioeconômico e acesso à educação formal surgem como atrelados às suas análi-

ses pessoais acerca da importância social dos trabalhos realizados e destes em suas vidas pessoais e profissionais.

5.4.2.1 Entrevistado A

Caminho profissional

Início em loja, com embelezamento seguido de atividades profissionais diversas em outras áreas. Por indicações de conhecidos passou a receber convites para maquiar para fotografias, o que levou a indicações para trabalhos em moda, publicidade e na sequência vídeos de artistas locais. Nunca foi assistente de maquiagem, iniciou no audiovisual já assinando projetos de série de TV e curtas e longas de cinema como maquiador-caracterizador responsável. O portfolio autoral era considerado bom tecnicamente, o que facilitou a entrada no prêmio de maquiagem veio a ganhar. A partir de 2015 começa a receber oportunidades de atuação em produções de maior porte, também via indicação direta de profissionais da área que conheceram seu trabalho. Ressalta que a experiência em área administrativa foi um diferencial para facilitar sua condução de projetos de caracterização (compras, material, etc). A experiência de atuar como assistente de maquiagem foi realizada apenas a partir de 2020 durante a pandemia de Covid-19, onde pode vivenciar outro lugar em um set profissional.

Relação com técnica e equipes em diferentes segmentos, vivências de set e prestígio e olhar que se tem sobre o caracterizador

Observa diferenças de tamanho de equipe, relação com o trabalho, acesso a materiais, locações, entre outros. O eixo RJ-SP é pontuado como bem diferente de atuação, destacando que enquanto em SP as equipes atuam com até mesmo excesso de destinação de tempo para os projetos, em um ritmo menos saudável e workaholic, no RJ há uma realidade mais caseira, onde todos parecem se conhecer e atuam como se fossem uma grande empresa familiar. Aqui, as dificuldades de formalização das etapas do trabalho (nota fiscal, por exemplo) são mais trabalhosas, e as pessoas levam o trabalho de outra forma, havendo cobrança de produtividade porém relativizada pela proximidade excessiva que se cria no set entre os profissionais diversos.

Da parte técnica, o controle de luz, ambiente, clima, tudo muda conforme o local de gravação, interferindo na execução e

manutenção da caracterização em cada projeto. No cinema considera que seja mais "organizado", segmentado, onde cada um executa uma função mais específica. O diretor dita o clima do set, independente de seu nível de experiência no cargo. Se há uma visão de todo por parte desse profissional, ocorre uma abertura mais natural para compreensão da relevância de cada voz e saber específico nas diferentes áreas que fazem o filme acontecer. Se não há uma visão de produção coletiva em prol de um resultado comum, torna-se mais complexa a relação entre a equipe, por vezes ocorrendo situações como direção sem abertura para diálogo e entendimento da importância dos demais profissionais para a realização do trabalho.

Vale destacar aqui que em se tratando de efeitos especiais, a palavra do profissional responsável pela caracterização é fundamental para que a cena ocorra e o resultado seja de qualidade. A compreensão da demanda do trabalho de cada área não pode ser restrita ao caracterizador responsável, é vital que desde o diretor geral aos demais profissionais atuantes entendam o que cada setor envolve e demanda. Em se tratando de maquiagem de caracterização, fatores ambientais naturais ou de set fechado implicam diretamente em alterações técnicas, como textura de pele, descamação, cor, brilho, tempo de durabilidade da aplicação, necessidade de retoques, troca de caracterização ao longo da diária, continuidade, para citar os principais.

A visão que se tem do maquiador em set mudou de quando começou até hoje, não sendo mais tão comum ser considerado apenas alguém que passa um pó - embora ainda exista essa imagem. Há um espaço maior para compreender o profissional dentro da área de direção de arte, como alguém que pensa e cria e tem estofo teórico-técnico sobre o que faz, porém pontua que não compreende sua atividade como subordinada ao diretor de arte em si, defendendo sua autonomia criativa e de conhecimento teórico-técnico como relevante, não devendo ser restrita aos gostos pessoais de profissionais de outros setores dentro do projeto. Pontua com ênfase que a maquiagem de efeitos especiais é colocada como uma maquiagem de mais respeito, onde sua palavra é levada em conta com menos reservas e pedidos de explicações constantes, e quando a caracterização envolve beleza o profissional não recebe o mesmo olhar e compreensão de sua importância para o projeto. Tudo influencia na realização: local, pontos de luz, bancada, espaço físico de camarim, iluminação, citando os principais, e ter sua voz ouvida e

respeitada dentro da equipe influencia também na disponibilidade destes elementos.

A vivência em locação é diferenciada, dando oportunidade de aprendizados e contatos diretos com outros elementos que se tornam tocantes para os projetos. As comunidades locais, os moradores, as casas e demais ambientes disponibilizados por estes para gravações, trazem consigo as problemáticas das realidades específicas, interferindo direta ou indiretamente na forma de realização dos projetos. O envolvimento das equipes com as pessoas e suas necessidades acaba ocorrendo de alguma forma, pois por vezes envolvem, inclusive, relações políticas e e de segurança pública para viabilizar a gravação. As relações se alteram no todo e envolvem elementos para além dos técnicos, interferindo nos trabalhos tanto em continuidade, quanto em possibilidades de adaptação das propostas para atender a nova demanda que surge a partir do imprevisto da locação em si.

Momento de entrada em projetos

Há projetos que dão espaço de criação, onde pode conhecer a proposta desde a leitura do roteiro e desenvolver a criação da visualidade dos personagens dentro do todo da história como construção coletiva com os demais profissionais responsáveis. Há projetos onde entra apenas na parte de execução direta no ator, e acaba tendo que criar a partir de idéias trazidas por outros profissionais que se envolveram no projeto até aquela etapa. Comenta que embora não exista uma regra muito fixa para o convite a fazer parte de um projeto, é ainda comum que o figurinista seja chamado antes do caracterizador, o que considera um equívoco. Em qualquer das possibilidades, é necessário debate por vezes exaustivo com os responsáveis pelo convite sobre viabilidade do orçamento estimado, adequação das idéias trazidas ao orçamento real, adaptações necessárias para viabilizar a proposta, instrução sobre custos de pré-produção, tempo de realização, entre outros.

Definição de caracterização

Adequação da maquiagem de um personagem a uma classe, época, estilo de vida, pra que o público possa entender qual é a persona que vê na tela, transformando o ator no personagem descrito no roteiro. A caracterização é um recurso para a contação da história.

Luz e a relação com a caracterização

Seja natural ou não, a relação da luz com a criação da caracterização é considerada precária, com poucos testes de câmera para verificar o que funciona. A luz de camarim é ainda mais uma incógnita, nem sempre sendo adequada e não sendo a mesma do set em si. A coloração da maquiagem de caracterização, seja beleza ou efeitos especiais, depende desse entendimento de se relacionar com a luz utilizada na cena a ser gravada. Demanda ter conhecimento teórico-técnico para manter um diálogo de qualidade com a direção e direção de fotografia para pontuar o que cabe à caracterização adequar e ajustar, e o que excede às possibilidades do setor, envolvendo dados como local, hora, fonte e tipo de luz. As informações técnicas sobre isso costumam só chegar na hora de gravar, e o entrevistado não sabe sequer dizer se facilitaria ou não seu processo de criação e execução final ter esses dados previamente, pois não vivenciou nenhuma oportunidade desse estudo ser feito e compartilhado. Pontua que há casos onde interfere diretamente, demandando mudar a direção da cena pois a luz e suas peculiaridades na cena em questão interferem na imagem final criada para uma caracterização, em particular efeitos especiais, tatuagens falsas por exemplo. Paleta de cores é outro dado técnico que recebe pouca informação a respeito, em geral quando é filme de arte, que embora também seja importante enquanto dado técnico, não costuma chegar com facilidade para compor os elementos que lhe auxiliem a criar o projeto visual geral e/ou os específicos.

5.4.2.2 Entrevistado B

Caminho profissional

Início com artes plásticas, desenhos e gráficos em publicidade, atuando com direção de arte. Em pouco tempo se tornou um profissional absorvido pelo mercado, em uma época onde os profissionais eram de fato bons ou não se inseriam, em todos os segmentos da área da maquiagem. Destaca que no exterior essa prática continua até hoje, mas que o bom relacionamento não é o único caminho ou principal para garantir inserção profissional. Quando fez curso em determinada escola no exterior foi convidado a ser professor da instituição na sequência. Pondera que hoje as relações e as indicações acabam sendo mais importantes que as relações profissionais e a experiência

e qualidade do trabalho em si. Com as modificações das relações nos espaços e equipes, não consegue mais se reinserir em determinados setores onde já atuou ao longo de sua carreira. Manutenção da memória da profissão é algo a ser reforçado para gerações futuras e merece ser destacada, estudada, pesquisada e valorizada. Tem consciência de ter feito história e ter deixado um legado para a profissão e deseja que sua história seja contada e conhecida.

Relação com técnica e equipes em diferentes segmentos, vivências de set e prestígio e olhar que se tem sobre o caracterizador

Sua relação com formação de suas equipes envolve recompensa financeira compatível e faz a formação pessoal de seus assistentes para qualificar e nivelar o trabalho a ser desenvolvido em equipe. Diferencia sua posição de criação com posição operacional. Se relacionar bem com toda a equipe é fundamental para poder desenvolver sua criação na parte de caracterização. A relação com direção é direta para poder captar o que ele deseja colocar no mundo com seu projeto, e a partir de sua visão de todo o restante se desenvolve. Em cada linguagem as relações de hierarquia de posições deve ser respeitada, nunca devendo o maquiador ir falar direto com um diretor geral em um filme, por exemplo. A relação seguinte mais importante para seu trabalho ser desenvolvido é com quem desenvolve o figurino, pois este profissional em geral entra em equipe antes e recebe mais informações. Reconhecer a luz, o cenário, a ambientação do projeto, são dados também relevantes para que se crie algo em conjunto. O diretor de arte é outro profissional com quem mantém uma relação próxima e de referência de dados para a criação. O maquiador é parte do processo, é parte da equipe e deve saber se relacionar com todos para a criação final da pintura de um quadro pintada por várias mãos.

Caracterizador é o profissional responsável por assinar uma obra. O maquiador é parte da equipe do caracterizador, sendo o profissional da prática, que põe a mão na massa. Com as alterações relacionais, percebe que sua posição de criador e responsável por uma caracterização vem decaindo de importância e respeito, por vezes recebendo referências de profissionais a serem inseridos em sua equipe ou para realizar funções que ele mesmo faria, por falta de informação ou noção de limites de outros profissionais que compõem uma equipe maior de trabalho cênico. Ressalta que sente falta de uma nomenclatura mais apropriada para definir seu papel enquanto criador do

todo de caracterização de um projeto, que aparece de forma mais detalhada e segmentada em trabalhos como musicais, com influência norte americana de estrutura, por exemplo.

Tem suas maletas separadas para cada tipo de segmento de trabalho que vá atuar: foto, cinema, teatro, etc, e considera essa prática como facilitadora para sua vivência de set. Por várias vezes reforça as relações de hierarquia de set como sendo valores importantes para sua inserção no ambiente sendo reconhecido como profissional respeitável. Tem gratidão profunda pela profissão e por tudo o que ela lhe trouxe de conhecimentos, relacionamentos e desenvolvimento pessoal e profissional.

Momento de entrada em projetos

Há projetos em que é chamado para desenvolver desde a pré-produção, onde começa desenhando os esboços de criação, e há outros trabalhos onde entra mais adiante apenas como executor de propostas.

Definição de caracterização

Conceitua maquiagem como uma ciência: filosófica, psicológica, artística, um conjunto que transforma de fora pra dentro e dentro pra fora. A partir desse conceito o diferencia entre maquiagem de beleza e de caracterização, onde na beleza se trabalha autoestima, e na caracterização se trabalha com a transformação do ator para chegar no personagem, diferenciando as personas.

Luz e a relação com a caracterização

Sua percepção é de que o conhecimento é, ele não aparece em sua prática. Já está tão internalizado e assimilado que ele observa os fenômenos como são, sem segmentação ou pausa para precisar pensar a respeito, teorizar, etc.. Por toda a bagagem teórica e técnica que possui destaca sempre que os fundamentos artísticos da área de Artes Visuais são a base para o desenvolvimento de tudo na prática profissional do maquiador de qualquer segmento de atuação, e mais ainda do caracterizador.

5.4.3 Aplicação

Após o bloco sobre a vivência na profissão, as entrevistas direcionaram-se à sua etapa final, onde os entrevistados foram convidados a realizar uma possibilidade de correlação entre as informações anterior-

mente compartilhadas. Esta etapa buscou ser realizada de forma que pudesse ficar mais explícito, e com as palavras e possibilidades de entendimento dos próprios entrevistados, se e de que forma eles percebiam a interação e aplicação objetiva e prática de suas formações em suas vidas profissionais, quais aproximações e distanciamentos entre teorias e práticas eles conseguiam observar e pontuar, assim como destacar o que compreendiam por seu desenvolvimento pessoal e do mercado em si. Algumas destas questões já haviam surgido nos blocos anteriores, sendo retomadas e pontuadas para esclarecimentos de eventuais dúvidas. Nesta etapa houve ainda grande abertura para novas questões, abrindo elementos de debate que, embora fujam ao escopo da pesquisa, valem ser destacados posteriormente para possíveis análises e/ou projetos de estudo e criação de produtos para o segmento, visto que surgem como demandas do setor trazidas por realizadores de ponta e em posição de coordenação de equipes de criação, explicitando carências efetivas da área que merecem a devida atenção por parte de demais profissionais envolvidos em um contexto de trabalho de criação cênica.

5.4.3.1 Entrevistado A

Relação luz, cor e estudo com a criação da visualidade do projeto

Comenta que é bem intuitivo e automático já na sua prática, e que por mais que saiba os dados teórico-técnicos envolvidos, não depende mais de fazer esse estudo de forma separada pois já tem o conhecimento apreendido e disponível intelectualmente de forma orgânica. O teste de câmera é destacado como importante para confirmar essa organicidade, porém observa que em sua vivência os dados subjetivos das personagens são os que lhe chamam mais atenção para criar a proposta visual, pois os dados técnicos chegam ao seu consciente de maneira mais facilitada, não sentindo até hoje necessidade de pausar por exemplo para estudar a luz, cores, teorias, etc. Correlaciona sua experiência profissional geral e as dificuldades vivenciadas como relevantes para que esse caminho técnico ocorra dessa forma. A fundamentação teórica da profissão, contudo, é ressaltada como importante, conseguindo perceber o fundamento daquilo que hoje lhe chega como “natural”. Observa que dados básicos como teoria das cores estudadas na escola fundamental são a base

para este conhecimento todo construído ao longo da carreira e da prática profissional e são sem dúvida importantes para que ela ocorra de forma facilitada.

Materialização de projetos

Não se considera desenhista, e pontua que isso seria um diferencial pois facilitaria o passo a passo da criação do projeto de caracterização para cada personagem. Usa por vezes a foto dos atores para trabalhar em cima, inclui pranchas de trabalho do figurino para auxiliar a composição, paleta de cores (se recebe), e detalhamento do roteiro são usados também na confecção de fichas de criação das propostas. Busca casar todas as idéias dentro do que é trazido pela direção de arte e figurino. Diferenças de contexto de trabalho interferem no criar os projetos: qual a demanda solicitada é o primeiro elemento importante a ter em mente. Como exemplo traz um filme de época passado na primeira metade do século XX, com grande volume de figurantes para caracterizar a beleza (cabelo e maquiagem e por vezes elementos de efeitos especiais), cuja demanda envolvia cabelo bem característico para o local de gravação e momento histórico contado pela história. O tom de pele das pessoas, a forma delas serem maquiadas, são também conectados, e havendo por exemplo uma má escolha de casting isso interfere no resultado. Por vezes é possível adaptar na caracterização, porém há muitas especificidades que extrapolam as possibilidades do caracterizador, como por exemplo: modelos de sobrancelha, tatuagens, tipos de corte de cabelo, e o item mais delicado que é a cor de pele e racialização, o que abre o debate sobre blackface nas artes e racismo.

Exercício de imaginação: o seu ideal de formação e prática profissional[2]

Para o entrevistado teoria, criação, execução e processo burocrático deviam estar juntos nos cursos. Não costuma-se incluir nos cursos a parte empresarial da profissão, o que na prática se desdobra em dificuldade de diálogo e posicionamento profissional com os contratantes e equipes, interferindo também na validação do saber desse profissional no campo da técnica quando é necessário debate específico. Gerir custos, prestar contas, fazer planilhas dos projetos,

[2] Aqui o entrevistado é convidado a imaginar o que seria o conteúdo que considera fundamental para que o segmento de maquiagem pudesse trazer para o mercado profissionais qualificados e com embasamento para conduzir um projeto, sendo compreendido como mais um profissional com capacitação teórico-técnica para o cargo que ocupa. Elementos como literatura, prática, teoria, experimentação, contexto de prática profissional, processo criativo, envolvendo tanto o desenvolvimento do profissional quanto o ambiente de trabalho.

toda essa parte administrativa do trabalho, não são distantes da função organizativa de set, pois saber os materiais, quando vão ser usados, quanto e de que forma, implica por exemplo em saber organizar uma bancada e o assistente dispor os materiais necessários para a execução do dia, evitando desperdícios e agilizando os procedimentos. Como ler um roteiro, decupar, fazer ficha de personagem, desenhar as pranchas de projetos, planejar e debater um orçamento, parte técnica da maquiagem (produtos, aplicação, remoção, teoria, técnica, próteses), dados relacionais entre membros de equipe, seriam os pontos fundamentais para um projeto de formação idealizado e que se desdobraria positivamente na prática profissional, de acordo com o entrevistado. O ambiente ideal de trabalho envolveria ainda limpeza, estrutura básica de iluminação e mobiliário, respeito entre membros de equipe e reconhecimento do maquiador-caracterizador como parte importante do todo que faz o projeto cênico geral funcionar e se tornar realidade

Trabalho onde reconhece sua excelência sendo representada

O entrevistado ao final foi convidado a pensar se considerava algum/alguns trabalhos como exemplos de produtos visuais onde seu conhecimento geral de vida, teoria, técnica e prática pudesse ser visualizado em sua completude, independente do momento em que tenha sido produzido ao longo da carreira. Aqui foi destacado o projeto realizado para o prêmio de maquiagem que o entrevistado ganhou (ainda no seu início de carreira), onde teve liberdade para criar algo onde todo seu conhecimento se expressava de forma natural, orgânica e profunda. Outro projeto foi de longa-metragem (mais recente e pré-pandemia de Covid-19) onde havia próteses cênicas que funcionaram em posições de câmera e luz que sequer haviam sido cogitadas inicialmente para funcionar. Ambos foram colocados lado a lado como sendo projetos afetivos para o profissional, onde pode também ser escutado e validado pelas equipes e seus representantes em cargos superiores.

5.4.3.2 Entrevistado B

Relação luz, cor e estudo com a criação da visualidade do projeto

Seu conhecimento de luz, cores e sombras lhe trazem automaticamente a noção das relações que se criam com as linhas,

volumes, formas, e intenções criadas nessa construção. São elementos fundamentais que lhe permitem construir formas e deformidades, entender equilíbrio, divisões, distanciamentos. Luz e sombra lhe permitem modelar rostos, alterar formas de acordo com cada necessidade de trabalho. A cor faz parte da construção do todo do ser humano e de suas relações com o ambiente e o todo. Como profissional seu conhecimento é aplicado para associar a necessidade do trabalho ao resultado de qualidade esperado para o serviço.

Materialização de projetos

Desenha seus projetos desde o começo com dedicação e facilidade por sua formação lhe dar essa bagagem de conhecimento. A partir de seu conceito de beleza, aplica suas técnicas e conhecimentos teóricos para trazer a harmonia necessária para construir a beleza da personagem criada para o projeto cênico, adequando-a tanto ao ator a ser maquiado quanto ao que está em relação a ele no contexto. Seu trabalho não é aplicação de blush, batom, máscara, de forma aleatória e sem personalização.

Exercício de imaginação: o seu ideal de formação e prática profissional

Imagina um curso de formação ideal com pelo menos 2 anos, incluindo estudos de base em cores, desenho, pintura, história da arte, a parte psicológica que envolve os estudos de arte, relacionamento pessoal entre equipes diversas, além das informações teórico-técnicas de áreas específicas da maquiagem: beleza, teatro, cinema, foto, tv, moda, publicidade, efeitos especiais, etc., com prática extensiva e aprofundada. A seriedade de construção desse processo de formação lhe daria a capacidade de atuação com qualidade no mercado de trabalho. Cosmetologia seria outro diferencial para a formação.

Trabalho onde reconhece sua excelência sendo representada

Todos os seus trabalhos representam sua somatória de conhecimentos e representam sua qualidade até aquele instante, sempre evoluindo. Não consegue destacar apenas um do todo nesse sentido. Se percebe muito crítico e buscando melhorar, então se auto-avalia e constrói sua evolução a cada trabalho que realiza. Com a bagagem de conhecimento teórico-técnico que possui res-

salta que sempre seu conhecimento total do momento vai estar sendo representado na obra que criar e executar. Do seu primeiro trabalho em teatro, a feiras internacionais e produções em filmes, valoriza todos como representantes de sua excelência.

5.4.4 Núcleos de Sentido

A partir das grandes áreas de categorização dos dados coletados, que se mantiveram coerentes com a organização da estrutura de entrevista construída para a pesquisa, a interseção destes dados trouxe com naturalidade os núcleos de sentido para serem analisados. Coerentes também com as propostas de método de análise do conteúdo coletado, os núcleos formaram agrupamentos profundos de informações, sem hierarquização de valores, focando na qualidade das vivências e no quanto a construção do processo criativo já poderia ser percebida nas falas a partir do ir e vir não cronológico e sem relação causa-efeito fixas. Os processos mostraram-se desde o início ao fim das entrevistas fluidos, por vezes caóticos e parecendo sem linearidade ou conexão direta com o que se explorava, porém logo adiante nas falas suas relações internas surgiam espontaneamente, dando o sentido a cada vivência, de cada entrevistado, em cada momento relatado e desenvolvido a partir de seus relatos, fechando um todo de sentido coerente com suas histórias e também com toda a proposição metodológica desenvolvida para este estudo. Os grandes núcleos a serem analisados e debatidos trazem em si o destaque para dois pontos cruciais da vivência do maquiador-caracterizador: sua qualificação e suas relações.

5.4.4.1 Qualificação

No núcleo de qualificação encontram-se os dados relativos a como cada entrevistado relaciona sua capacitação teórico-técnica com as diferentes etapas na profissão. Como observam seus conhecimentos se relacionando e/ou influenciando sua entrada na área de maquiagem de caracterização; de que forma essa relação/influência se dá (qual a qualidade dela); como cada entrevistado pode se manter atualizado e capacitado ao longo de suas carreiras após a entrada na área, especialmente diante das diferenças de sets de trabalho e de evolução tecnológica (interferindo tanto em produtos de maquiagem quanto em equipamentos de cada set); e

como seus conhecimentos de base artística envolvendo cor, luz e sombra interagem com suas vidas profissionais durante as criações específicas e também nas interações necessárias com áreas afins (como iluminação, fotografia, direção de arte, figurino). Neste momento foram interessantes observar se a formação prévia (e como ela se deu para cada um) demonstrou-se ou não um facilitador ou estimulador de criação, se o estudo formal auxiliou ou não na nomeação das coisas, fazeres e processos internos e de desenvolvimento de projetos. Perceber como a continuidade de qualificação aparece para cada um como elemento relevante para sua manutenção na área, o que revela sobre suas posições em equipes e respaldo para debates quando necessários, assim como se e de que forma podem servir como reforço para corroborar suas visões, posturas e projetos desenvolvidos são dados que fazem parte deste núcleo.

5.4.4.2 Relação

No núcleo de relação encontram-se os dados relativos a como cada entrevistado relaciona suas próprias informações trazidas que perpassam teoria, prática, vidas pessoal e profissional, e podem ou não ainda abrir espaço para pontuar outros dados que eles considerem relevantes e não tenham sido inicialmente abordados pela entrevista ou pensados para a análise. Aqui são concentrados os dados sobre relacionamentos pessoais dos entrevistados e seus processos internos de criação e percepção de mundo, mostrando como cada um desenvolve suas práticas, como lidam com seus conhecimentos teórico-técnicos e os percebem aparecendo em seus trabalhos; como e de que forma estes mesmos conhecimentos os imbuem de mais apropriação para reforçar sua autoridade técnica nas equipes ampliadas; como relacionam seu momento e forma de inserção em um projeto com o desenvolvimento do mesmo; como percebem a importância de suas capacitações e experiências práticas nas relações com suas equipes diretas e com as equipes amplas de cada set de trabalho específico, e qual a relação que conseguem fazer com clareza entre seus saberes prévios e construídos ao longo da carreira e a materialidade dessa qualidade aparente em alguma obra em especial ou não.

DIÁLOGOS

É só um pozinho!

[Ao telefone]

- *A gente precisa de maquiagem pra um filme, é um ator só, não vai precisar de muita coisa, só um pozinho, arrumar o cabelo… Você pode nos dias X a Z? (iniciaria 3 dias depois da ligação)*
-
- *Ok! Poderias me passar mais informações sobre o filme? Um ator principal… Tem coadjuvantes, figurantes? Qual estilo de maquiagem vocês estão pensando? É maquiagem comum ou tem cena com efeitos especiais? Figurino cobre todo o corpo ou tem partes que precisam de cobertura extra (tatuagem, por exemplo?) Qual gênero do filme, roteiro, idéia central a ser passada, etc.? Quantos dias de gravação e duração das diárias? Qual orçamento para diárias de trabalho, produtos, assistência?*

- *Então… a gente tem R$X por dia, não tem verba pra contratar assistente, tem uma coisa de talvez tirar os pés do personagem numa cena, você faz isso também né, se precisar?*

- *Olha, isso pode ser feito com efeitos especiais na cena (e removido o pé em CG) ou pode tudo ir direto pra pós, depende do que esteja sendo entendido por "tirar os pés", qual o tipo de ferimento, se é recente ou cicatrizado, enquadramento da cena e ângulo que esses pés serão mostrados, etc., pra definir qual seria o caminho mais interessante técnica e financeiramente, e também de tempo.*

- *Beleza, o diretor vai definir isso no dia então!*

- *Assim, dependendo do que vocês queiram isso não se decide na hora, é preciso preparar peças de próteses, analisar que tipo de material vai ser usado (silicone por exemplo), tem muita questão técnica que independe de mim, como tempo de reação química de materiais, enfim, é preciso saber todos os detalhes do que vai ser preciso pra cada cena pra organizar a pré-produção e fazer os testes necessários pra no dia da gravação tudo seguir rápido…*

- *Ah, não vai ter pré-produção não… a direção gosta de ser mais fluida, decidir as coisas mais na hora sabe? Mas é algo bem simples tá, só um pozinho pra deixar a pele sequinha e prender o cabelo…*

[Dia de gravação]

- *Então, tem o ator XXX que é o principal, aí depois vem mais 2 atores pra cena YZ, e depois tem eles sem os pés… pra hoje. Amanhã ou depois temos uma cena que tem eles e mais uns 15 figurantes no máximo. Você tem os materiais tudo aí né? Assim, se precisar…*

[Mostra referência de visual de época, com detalhes de roteiro indicando necessidade de efeitos especiais físicos para alcançar o resultado desejado no visual do personagem principal e dos coadjuvantes e figurantes]

Sim, pois minha maleta é uma cartola mágica e meu pincel uma varinha do Harry Potter que transforma as coisas num segundo - queria ter dito, mas apenas pensei. E seguimos para o primeiro dia de uma de muitas longas diárias de trabalho nos bastidores do cinema brasileiro.

6 DIÁLOGOS

"Umbotê Kelembeketá Nzambi Atandú Mukuônso"
A beleza é a sombra de Deus sobre o Universo
Provérbio Yorubá

Ao chegarmos até aqui, tudo indica que fizemos juntos um longo percurso mergulhando na história humana por diferentes janelas de percepção de mundo e realidades. Podemos agora, portanto, resgatar do início de nossa conversa o que se mostrava como horizonte de pesquisa diante de nós no início da caminhada para, quem sabe, pensarmos juntos como o diálogo que estabelecemos até este momento pode nos permitir dar mais um passo: dialogar ainda, mas agora com outras vozes, a de colegas entrevistados que se dispuseram a compartilhar um pouco de suas memórias e percepções do campo enquanto atuantes como maquiadores-caracterizadores. Esta etapa, vale ressaltar, tem muito mais o caráter de descrever as vivências e correlações que eles mesmos fazem entre seus campos objetivo e subjetivo, observando como em seus fluxos figura-fundo emergem todos e partes reveladores deles mesmos e suas formas de perceber o mundo, do que de buscar criar correlações de causa-efeito, impondo figuras aos processos destes profissionais. Façamos, então, as vezes de observadores curiosos e atentos, com olhares clínicos e acolhedores, para que as figuras se mostrem a nós e possamos compor mais uma camada de fundamental importância para a compreensão deste campo tão vasto, complexo e interessante que é o da maquiagem aplicada à caracterização de personagens, a partir da janela de percepção de quem se dispõe a criar projetos de maquiagem de caracterização para Teatro, TV e Cinema.

A curiosidade norteadora da pesquisa trouxe como figura emergente "maquiadores-caracterizadores criando seus projetos de maquiagem de caracterização", e a partir deste início ela se desdobra em uma busca por descrever como se configura este processo de criação em relação ao conhecimento teórico-técnico destes profissionais acerca de cor, luz e sombra (em seus planos objetivo e subjetivo de dados). As partes que se delinearam como necessárias para gerar a figura-objeto de pesquisa traziam como

elementos constitutivos de sua forma a compreensão dos dados objetivos e subjetivos existentes: no processo de percepção visual; no processo de aprendizagem e retenção destes mesmos dados; na aplicação prática destes dados quando necessários diante da imposição trazida pelo campo (tanto na prática de execução em set quanto na etapa prévia de criação de projeto de visualidade). As fases de elaboração do estudo, que auxiliaram na configuração destas partes supracitadas envolveram diferentes pontos de observação e relação de dados, e passaram por ações como: verificar os processos de criação de projetos de caracterização para Teatro, TV e Cinema pontuando semelhanças e diferenças; analisar as individualidades dos entrevistados que se expressam na descrição (enquanto conjunto de elementos) de seus conhecimentos teórico-técnicos e na relação que fazem destes com os projetos que criam; analisar as relações que os indivíduos descrevem quando compõem equipes (e as peculiaridades destas em cada meio). Toda esta organização foi propiciada pela adequação e integração do método de coleta (entrevista) com o método de organização de dados (análise de conteúdo na forma temática) e o método de análise (via descrição fenomenológica), que se articularam ainda com a própria fundamentação subjacente ao momento de entrevistas, trazendo como componentes os dados de figura-fundo e todo-parte advindos da psicologia da Gestalt.

Podemos, neste momento, aprofundar um pouco mais estes conceitos e trazer ainda outras construções que também servem de suporte para dialogarmos com as entrevistas, e que servem também de sustentação para a Abordagem Gestáltica no campo da clínica psicológica. Dos pressupostos que fundamentam a Gestalt-Terapia, aplicação clínica dos estudos advindos da psicologia da Gestalt (entre outras fontes), uma característica presente em sua fase de fundação já indica muito de como **Fritz Perls** (Friederich Salomon Perls - 1893-1970), **Laura Perls** (Lore Posner - 1905-1990) e **Paul Goodman** (1911-1972) (considerados seus fundadores) compreendiam o que era o indivíduo em sua relação com a sociedade: os valores humanistas que buscavam reforçar em cada indivíduo sua parcela de responsabilidade na constituição do todo (o social) do qual ele faz parte e interage a todo momento, e como suas relações com o mundo estariam pautadas pela revalorização "*do **ser** em relação ao **ter***", e da emancipação do "***saber** em relação ao **poder***" (GINGER, 1995, p.17). O indivíduo é compreendido como ser unificado com dimensões variadas

em integração, sendo estas dimensões "*sensoriais, afetivas, intelectuais, sociais e espirituais*" (GINGER, 1995, p.17), e na experiência da existência com um todo complexo é que este indivíduo consegue se ajustar na relação organismo-meio que estabelece com o mundo em que vive.

A percepção (nos seus campos físico e psíquico) é, assim, alçada a um patamar de grande relevância para a composição deste todo de entendimento do indivíduo em sua jornada de ajustamento ao meio, e ao acessar seu fundo de vividos para que emerjam as figuras necessárias para atender a cada contexto que se apresenta, a temporalidade se manifesta de forma diferenciada, pois é no aqui-agora, momento presente, que passado-presente-futuro se manifestam e atualizam, gerando a consciência da experiência[1]. Sensação e movimento, por exemplo, são entendidos não como respostas mecânicas, mas como atividades/figuras emergentes diante de situações novas, sendo os sistemas de orientação (sensorial) e manipulação (motor) interdependentes, mas agem como fundo ao serem incorporados ao indivíduo e se tornarem reflexos, sem a necessidade de awareness constante por estarem automatizados (PERLS, HEFFERLINE, GOODMAN, 1997, p.37[2]). Neste ponto, concordamos com o resumo de Serge e Anne Ginger (1995, p.18), que pontuam que, para a Gestalt,

> não se trata de compreender, analisar ou interpretar os acontecimentos, comportamentos ou sentimentos, mas, sobretudo, de favorecer a tomada de consciência global da forma como funcionamos e de nossos processos: - de ajustamento criador ao meio, - de integração da experiência presente, de nossas evitações e de nossos mecanismos de defesa ou resistências.

A clínica gestáltica não rechaça a idéia de interpretação, mas constrói seu fazer com outros elementos para que o indivíduo se capacite para descobrir por conta própria, interpretando a realidade a partir de suas habilidades e condições na relação de campo organismo-meio (PERLS, HEFFERLINE, GOODMAN, 1997, p. 23). E é neste sentido que caminhamos para o diálogo entre alguns elementos da teoria que serve de base para a Gestalt-Terapia e este estudo sobre percepção e processo de criação de caracterizações. Ressaltamos que, entretanto, não estamos aqui promovendo análises clínicas via estudo de caso, mas aplicando à pesquisa

---

[1] Em Gestalt-Terapia se utiliza no Brasil o termo original em inglês - *awareness* - para indicar este "dar-se conta" e diferenciar de outras conceituações do termo consciência.

[2] A obra PERLS, F. S.; HEFFERLINE, R.; GOODMAN, P. **Gestalt-Terapia.** São Paulo: Summus, 1997, 2a ed [1951] é considerada a que estrutura as base da Gestalt-Terapia, e dela recolheremos os principais elementos que sustentam a teoria de suporte para esta parte do estudo e dos diálogos que estabelecemos aqui.

elementos da teoria que sustenta a clínica gestáltica e funcionam como uma interseção quando cruzamos estes campos.

Há ainda, um nível poético nestes estudos no campo da clínica, pois aqui eles se estruturam a partir da noção de fronteira de contato, que é onde ocorrem os eventos psicológicos a partir da relação do indivíduo com o mundo. A pele, assim, adquire uma representação simbólica de fronteira, e sendo ela um órgão, é por si só a materialidade que delimita o que é interno (compondo o indivíduo, ou organismo - mente e corpo indissociáveis) e o que é externo (o meio, mundo em que o indivíduo se insere), e regula a troca entre estes meios, onde pode ocorrer o crescimento através do processamento do desconhecido que se torna conhecido (GINGER, 1995, p.127; PERLS, 1998; PERLS, HEFFERLINE, GOODMAN, 1997, p.25). Criar um projeto de maquiagem de caracterização, é, portanto, realizar algo que incide diretamente sobre a fronteira entre organismo-meio, em diferentes camadas de entendimento e teorização. Para este estudo, ficaremos no campo de observação e descrição das figuras trazidas pelos entrevistados, partindo do indivíduo e sua relação consigo como foco (e como descreve sua organização interna e de relação com seu meio), e vale pontuar que também é possível, a partir da mesma perspectiva, debater como estes mesmos dados se interrelacionam tendo o meio como foco (e aqui realizar o debate a partir de dados da cultura e como se configura linguagem na sociedade analisada).

A premissa que orienta a Gestalt enquanto abordagem é de que "*a organização de fatos, percepções, comportamentos ou fenômenos, e não os aspectos individuais de que são compostos, que os define e lhes dá um significado específico e particular*" (PERLS, 1988, p.18), ou seja, acompanha as bases da psicologia da Gestalt acerca da organização de todos e partes. Para funcionar no mundo em que vive, o indivíduo necessita regular-se com seu meio, e neste sentido há uma auto-regulação que é parte do processo de interação organismo-meio. Nossas escolhas e ações no meio estão, por este princípio, reguladas pela necessidade de "adaptação", ou, seja, por uma necessidade de equilíbrio para manter as condições de saúde do organismo. É nesse processo de auto-regulação que satisfazemos as necessidades que surgem na vivência. As necessidades, por sua vez, se organizam a partir do princípio de figura-fundo, sendo a dominante a que se torna o primeiro plano da figura (o que precisa mais imediatamente ser atendido, satisfeito), enquanto as demais se re-

cuam para o fundo, de onde podem ainda emergir, se e quando necessário para o indivíduo em sua auto-regulação. Na interação com o meio para atender às necessidades que se apresentam, o organismo ao satisfazê-las fecha a Gestalt, compondo uma boa forma. A Abordagem Gestáltica nos possibilita elaborar que essa *"troca que se dá incessantemente entre o organismo humano e seu ambiente circundante em todas as áreas da vida vincula a pessoa e o mundo um ao outro de maneira inextricável"* (PERLS, HEFFERLINE, GOODMAN, 1997, p. 24).

A partir da força dessa vinculação entende-se mais a elaboração e refinamento do processo de todos e partes neste contexto, pois o que nos chega de dados do meio passa pela nossa percepção para que estes dados sejam moldados e organizados em todos (compostos por forma e estrutura), que ao serem estruturados pelas subjetividades passam a ser compreendidos como a experiência do indivíduo, e não como um amontoado de dados brutos alheios aos processos cognitivos deste, ou seja, o todo determina as partes, não sendo apenas a soma de seus elementos (*ibid*, p.24, 36). Esta formação constante de figuras e fundos ocorrendo na fronteira de contato é chamada pela Gestalt-Terapia de *self*, que constitui-se num sistema de contatos flexível e variado de acordo com as necessidades dominantes e estímulos ambientais, um sistema de ajustamentos criativos (*ibid*, p.49). A tensão surge no campo, sobressai e torna-se dominante, demandando do organismo uma resposta, uma regulação, que se não é transformada em ação no meio fica inacabada, mantendo-se na dominância até que seja resolvida, deixando então de exigir atenção e indo para o fundo. Para que ocorra o processo de auto-regulação do organismo na sua relação com o meio, é fundamental que se promova essa awareness do que é dominante, e que o organismo se ajuste em suas funções de contato para resolvê-la (processo no qual estão implicados: deliberação, seleção e planejamento) (*ibid*, p.89). O organismo, assim, pode se preservar somente ao crescer, pois é com o crescimento que se consegue o equilíbrio organísmico (este de forma parcial, em função do campo estar sempre mudando, no processo incessante do fluxo figuras-fundo), o que torna crescimento e autopreservação polos que se interrelacionam, visto que "*é somente o que se preserva que pode crescer pela assimilação, e é somente o que continuamente assimila a novidade que pode se preservar e não degenerar*" (*ibid*, p.179), ou seja: o organismo busca permanecer equilibrado, o meio lhe traz o novo, que desajusta seu equilíbrio inicial, e é na relação com o meio

e o novo trazido por ele que ocorre tanto a destruição do equilíbrio em que se encontrava, como se assimila o dado novo e se recompõe o equilíbrio organísmico - ou ainda: uma constante criação e destruição de figuras emergindo do fundo.

Neste ponto, é importante destacarmos que há uma saúde em deliberar para reajustar-se no campo organismo-meio, visto que ao concentrar a atenção em algo pode-se selecionar interesses e dados específicos que atendam as necessidades que emergem no contexto. Aqui, os processos mentais são interessantes de serem recuperados e definidos, tanto para evitar confusão com conotações diversas, como para agregar ao todo de raciocínio que estamos construindo nesta parte do estudo, trazendo para a construção das figuras mais partes a se tornarem aptas à seleção deliberada. O trabalho regulatório organismo-meio envolve o indivíduo como o todo indissociável mente-corpo, e quando elabora-se aqui acerca da percepção, ou das sensações, é este prisma que deve-se manter sempre diante da lente que vai orientar a leitura. Assim, e já trazendo esta reflexão para a prática dos profissionais maquiadores-caracterizadores que nos serviram de fonte de pesquisa, podemos compreender que seus conhecimentos, suas vivências, suas habilidades trabalhadas ao longo de suas vidas, todos se agregam no fundo de possibilidades para que estes façam escolhas deliberadas quando necessário diante das demandas do meio também quando este se configura como o campo de atuação profissional. As escolhas podem auxiliar no fechamento da gestalt, gerando uma resposta que se faz uma boa forma, ao haver no fundo dados disponíveis para serem selecionados. O que nos leva a entender que sem informação no fundo é difícil que estes indivíduos acessem dados que atendam diretamente às demandas do meio, o que pode levar a resoluções adaptadas e sem formação de boas formas, não fechando as gestalten e se configurando então como ajustamentos interrompidos em sua potência criativa.

Antes de descrevermos e detalharmos os núcleos de sentido emergentes das entrevistas realizadas, é fundamental que, por reforçarmos a todo momento que não há no sentido de compreensão de **organismo** (enquanto conceito para a Abordagem Gestáltica) uma dissociação mente-corpo, as atividades mentais dos indivíduos não são, portanto, isoladas do corpo, e este não está isolado da relação com o meio externo a ele. As relações possíveis entre a realidade concreta e a realidade psíquica, assim, são constantes, intrínsecas ao processo de autoregulação do organismo no meio, e partici-

pam em escalas variadas da construção de simbolizações diversas que se geram no meio social, configurando linguagens estruturadas pro grupamentos sociais e sendo função da cultura que estes engendram. A passagem a seguir, embora longa, resume um apanhado importante de elementos que não apenas diferenciam conceitos teóricos, mas os coloca em perspectiva ampla, mostrando o fluxo que ocorre no indivíduo, em sua relação com o meio, em como este se recompõe a partir da interação entre eles, e assim gera-se um novo campo. Nesta passagem podemos também compreender mais um nível de como este processo atua em relação a nossas capacidades de lidar com os dados de presente-passado-futuro atualizados no aqui-agora.

> Entendemos que o pensar inclui um número de atividades - sonhar, imaginar, teorizar, antecipar - fazendo o uso máximo de nossa capacidade de manipular símbolos. Para abreviar, vamos chamar tudo isto de atividade de *fantasia*, em vez de pensamento. Tendemos a unir a noção de racional a pensar e irracional a sonhar e, todavia, as duas atividades são muito semelhantes. Entretanto, desejo esclarecer que o uso da palavra fantasia por mim não quer dizer que haja algo irreal, misterioso, estranho ou falso em tais atividades. A atividade fantástica, no sentido amplo em que uso o termo, é aquela em que o ser humano, através da adoção de símbolos, tende a reproduzir a realidade numa escala reduzida. Como atividade que envolve o uso de símbolos, deriva da realidade, uma vez que os próprios símbolos são, inicialmente, derivados da realidade. Os símbolos começam como rótulos para objetos e processos proliferam e crescem como rótulos para rótulos e rótulos para rótulos de rótulos. Eles podem até não estar próximos na realidade, mas efetivamente começam.
> A mesma coisa é verdadeira para a atividade fantástica, que é o uso interno da atividade de simbolização. Nela, a reprodução da realidade pode se distanciar muito de suas origens, da realidade com a qual era conectada originariamente. Mas é, de algum modo, sempre relacionada com a realidade, que tem uma existência significativa para a pessoa, em cuja realidade fantástica entra. Não vejo uma árvore real com o olho de minha mente, mas a correspondência entre a árvore real de meu jardim e minha árvore imaginária é suficiente para fazer possível que eu ligue uma à outra. Quando medito sobre um problema tentando determinar que rumo darei a uma atitude numa situação dada, é como se eu estivesse fazendo duas coisas extremamente reais. Em primeiro lugar, mantenho uma conversa sobre meu problema - na realidade eu poderia ter esta conversa com um amigo. Depois, reproduzo com o olhar de minha mente a situação que minha decisão precipitará em mim. Eu antecipo, em fantasia, o que acontecerá na realidade em embora a correspondência entre minha antecipação imaginária e a situação real possa não ser absoluta, assim como a correspondência entre a palavra "árvore" e o objeto é só aproximada, é suficientemente forte para que eu baseie nela minhas ações.
> Portanto, a atividade mental parece agir como um economizador de tempo, energia e trabalho para o indivíduo. (PERLS, 1998, p. 26-27)

Ao buscarmos aplicar as compreensões teóricas de todo-parte e fluxo figura-fundo às entrevistas realizadas com os colegas maquiadores-caracterizadores que servem de fonte de pesquisa, é interessante observar como se configuraram os grandes

blocos que compuseram as entrevistas e de onde saem os núcleos de sentido (FIGURA 1). Ao trabalhar os dados brutos das entrevistas para compor o rol de dados a serem analisados, algumas partes se destacaram naturalmente nas falas, criando os sub-itens listados a seguir:

Formação

- Início de formação
- Conceito de beleza
- Acesso a educação artística antes da entrada na profissão, material instrucional escrito e produtos para prática e experimentações, e cursos de formação/especialização/atualização na área
- Imaginar-se atuando: passado - presente - futuro

Prática

- Caminho profissional
- Relação com técnica e equipes em diferentes segmentos, vivências de set e prestígio e olhar que se tem sobre o caracterizador
- Momento de entrada em projetos
- Definição de caracterização
- Luz e a relação com a caracterização

Aplicação

- Relação luz, cor e estudo com a criação da visualidade do projeto
- Materialização de projetos
- Exercício de imaginação: o seu ideal de formação e prática profissional
- Trabalho onde reconhece sua excelência sendo representada

Cada um destes sub-itens (disponíveis no capítulo anterior) é composto pelas particularidades de cada indivíduo entrevistado, sendo representativos de suas experiências pessoais e também de suas possibilidades de reconhecimento e descrição do próprio processo de emergência de figuras do fundo de vividos. Os grupos de sub-itens, assim, são respectivamente partes de cada todo (grandes categorias de análise) nomeados "Formação", "Prática", e "Aplicação". Por sua vez, cada um dos sub-itens é um todo em si mesmo, composto de partes que são as vivências descritas pelos entrevistados, ou seja: *caminho profissional,* por exemplo, é ao mesmo tempo um todo em relação às vivências específicas deste tema, e parte do bloco nomeado Prática, o que implica diretamente em sua percepção dentro do contexto da entrevista, onde ora emerge como figura, ora vai para fundo para servir de sustentação a outras figuras que emergem. Este

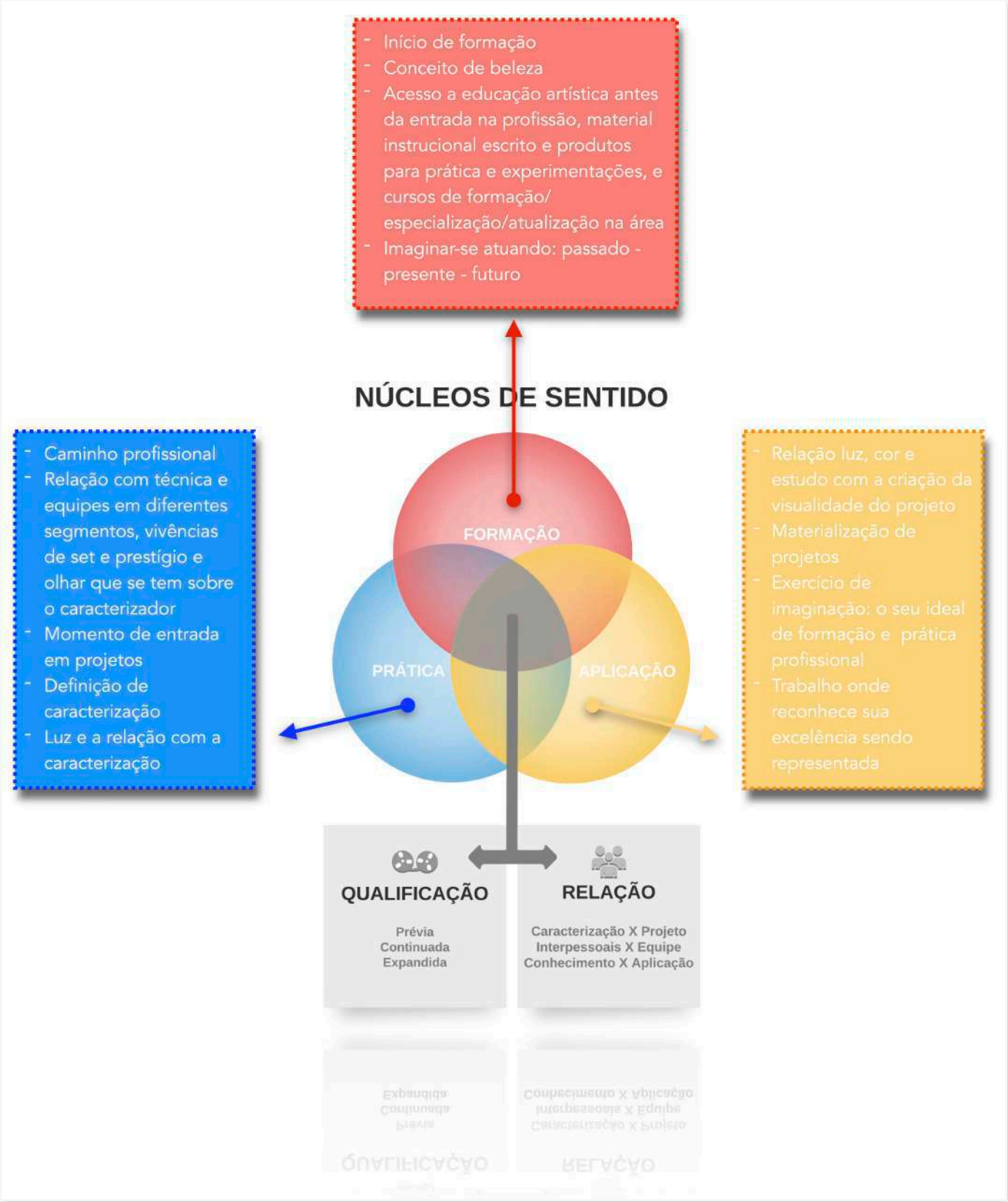


FIGURA 1 - NÚCLEOS DE SENTIDO - PARTES DO TODO: TEMAS E FIGURAS

Fonte: Design de minha autoria

processo é fluido e ocorre incessantemente com todos os sub-itens, tanto em relação ao que é descrito para compô-lo, quanto em relação ao bloco ao qual estão vinculados como parte integrante.

Como é da interseção destes três grandes blocos que são extraídos os núcleos de sentido, estes núcleos, por sua vez, formam novas configurações deste grande aglomerado de informações, gerando duas grandes figuras nomeadas “Relação” e “Qualificação”. Cada uma destas figuras emergentes compõe as partes do todo **Núcleo de sentidos**. Em si mesmas, são todos compostos por partes específicas - em **Relação** encontramos como sub-itens: c*aracterização X projeto; interpessoais X equipe; conhecimento X aplicação;* em **Qualificação** encontramos como sub-itens: *prévia; continuada; expandida*. Aqui podemos perceber mais um nível de complexidade do processo de formação de figuras em todo-partes ao emergirem do fundo: nestes núcleos estão presentes todos os sub-itens listados nos blocos anteriores de grandes categorias de análise Formação, Prática e Aplicação. O que se modifica é que as características de dados descritos em cada sub-item enquanto partes das grandes categorias supracitadas não necessariamente compõem parte da configuração dos sub-itens de cada figura do núcleo de sentido. Exemplificando, para tentar facilitar a compreensão, temos que: o sub-item *início de formação* é parte da grande categoria "Formação". Enquanto parte desta, possui uma descrição de dados de vividos trazidos pelo entrevistado. Quando interseccionamos as três grandes categorias e realizamos os procedimentos da metodologia de organização (descrição no capítulo 5 - Processo) para extrair os núcleos de sentido, encontraremos dados que fazem parte do início de formação do entrevistado e que se mantém presentes para compor ora parte da figura que se forma enquanto “Relação”, e ora parte da figura que se forma enquanto “Qualificação”. Não necessariamente todos os dados que configuraram o sub-item *início de formação* da grande categoria inicial Formação estarão presentes nas figuras que se tornam núcleos de sentido, ou seja, aqui temos ainda outra máxima da psicologia da Gestalt se evidenciando: o todo é mais que a soma de suas partes. Um mesmo elemento, de acordo com sua configuração no contexto em que se insere, adquire características outras e tanto oscila como parte ou todo, como oscila enquanto elemento da figura ou do fundo. Há, portanto, um processo constante, incessante, e de grande complexidade ocorrendo no campo perceptivo do indivíduo ao recorrer a seu instrumental de memória para

recontar sua história e organizar as associações que julgar necessárias e relevantes, a partir das perguntas realizadas na entrevista. Aqui, esta entrevista se configura, ainda, como um agrupamento de figuras impostas ao indivíduo, que precisa lidar com elas (no sentido de responder às questões que demandam articulação de dados objetivos-subjetivos advindos da relação teoria-prática), recriando mais uma camada de fluxos figura-fundo e reorganização de dados formando todos e partes.

No sentido de economia psíquica e busca por ajustamento criativo no campo organismo-meio, a capacidade que temos enquanto indivíduos humanos de processar mentalmente caminhos de ajuste criativo previamente a ações no meio, é uma vantagem que a Abordagem Gestáltica nos permite reconhecer, e de onde reforçamos também a ancoragem de toda a visão de homem que permeia este estudo, enquanto ser onde mente e corpo são indissociáveis, e que está em constante relação com seu meio. A possibilidade de observar como determinados indivíduos realizam este processo de reflexão acerca de seus ajustes no campo é o que se vislumbra ao buscarmos, nas entrevistas, abertura para coletar dados e poder trabalhá-los a partir de um panorama gestáltico. Essa força de interação se desdobra ainda nas possibilidades de entendimento da abstração, das simbolizações e criações de novos símbolos como ajustes no meio, e da inteireza do ser entendido enquanto organismo.

> Nossa capacidade para agir num nível de intensidade diminuída - adotar uma conduta mental - é uma tremenda vantagem, não apenas para o ser humano, na resolução de problemas individuais, mas também de toda a espécie. A energia que o homem economiza pensando nos problemas em lugar de atuar em toda situação pode agora ser investida num enriquecimento de sua vida. Ele pode fazer e usar instrumentos que, mais tarde, lhe pouparão energia e, portanto, lhe oferecerão maiores oportunidades de enriquecimento. Mas essas não são as únicas vantagens. A habilidade do homem para abstrair e combinar abstrações, sua capacidade para inventar símbolos, para criar a arte e a ciência, tudo isto está intimamente ligado à sua capacidade de fantasiar. A capacidade básica de criar e usar símbolos está acrescida pelos produtos reais do uso de símbolos. Cada geração herda as fantasias de todas as gerações anteriores, e assim acumula maior conhecimento e compreensão.
>
> Esta concepção da vida e comportamento humanos como constituídos por níveis de atividade acaba de uma vez por todas com o paralelismo psicofísico perturbador e insatisfatório, com que a psicologia vem lidando desde seu nascimento. Ela nos permite ver os lados mental e físico do comportamento humano, não como entidades independentes que poderiam ter existências separadas dos seres humanos ou uma da outra, o que foi a conclusão lógica e inevitável das psicologias mais antigas. Permite-nos ver o ser humano como ele é, com o um todo, e examinar seu comportamento como se manifesta, ao nível explícito da atividade física e ao nível oculto da atividade mental. Uma vez que reconheçamos que pensamentos e ações são feitos da mesma matéria, podemos traduzir e

> transpor de um nível para outro. (PERLS, 1998, p. 29-30)

Por fim, para seguirmos com a exemplificação de cada sub-item que compõem as figuras/núcleo dos Núcleos de sentido, partiremos ainda de um outro ponto de ancoragem do olhar, que é o fundo que se revela a partir destas figuras. O fundo de onde emergem as figuras do Núcleo de sentidos é o **tempo** enquanto marcador cronológico de vividos. E a partir dele enquanto elemento presente e sustentando as emergências de figuras e o processo constante de construção e destruição das mesmas no fluxo figura-fundo, que adentraremos em cada uma das grandes figuras/núcleo para comentar um pouco mais detalhadamente sobre as partes e as informações de cada uma em relação à temporalidade e atualização de vividos no aqui-agora, realizada pelos entrevistados.

6.1 Qualificação[3]

O núcleo de sentido que chamamos aqui de Qualificação possibilita a observação da relação existente entre a cronologia de vida dos entrevistados e suas experiências que servem de fundamento para a atividade profissional. Passado, presente e futuro são, aqui, elementos a todo momento resgatados para compôr nas falas as recuperações de vividos que podem ser articulados pelos entrevistados como informação teórico-técnica que eles identificam como base de suas práticas enquanto maquiadores-caracterizadores. Este núcleo se tornou figura a partir de três sub-itens relacionados a qualificação: Prévia, Continuada e Expandida.

PRÉVIA

A partir das questões amplas fornecidas pela entrevista e do fluxo de figuras que cada um vai compondo na descrição de suas memórias, pode-se perceber como cada entrevistado conecta os recursos recebidos antes de suas entradas na profissão, sejam dados disponibilizados já na infância ou posteriormente. Estes dados constroem o sub-item **Prévia**, se referindo a toda informação e associação que eles considerarem relevante a respeito de suas bases educacionais, direta ou indiretamente voltadas para a maquiagem e/ou artes em geral. Neste sub-item, o aspecto principal que se faz figura e chama a atenção é: a possibilidade de reconhecimento direto (ou facilitado) do recebimento de instrução sobre fundamentos de artes em campos formais e não formais de ensino-aprendizagem, como fontes conectadas com suas práticas profissionais. Observou-se que a forma como os conteúdos específicos de arte foram fornecidos a cada um em períodos bem precoces de suas vidas parecem se relacionar com seus entendimentos particulares do que seja educação para a profissão.

A conexão realizada pelos entrevistados ao resgatarem suas lembranças mais antigas sobre aprendizado de conteúdos de artes (como cores e misturas, base de desenho, tipos de materiais, história da arte, etc.)

[3] Os trechos de fala dos entrevistados inseridos nestas seções do capítulo são apenas algumas das muitas falas presentes na entrevista e que servem de ilustração para o bloco de conteúdo trazido em cada sub-item. Não devem, portanto, ser entendidos como todas as falas possíveis para cada trecho, são apenas formas de exemplificar alguns dos elementos levantados em cada bloco de informações, para facilitar a configuração do todo de entendimento apresentado neste estudo. As informações trabalhadas nestes núcleos estão descritas com mais detalhe e organização metodológica no capítulo 5 Processo.

se mostrou mais rápida e direcionada com o Entrevistado B, que vinha de formação de nível superior no campo de artes, e passou por experiências e instruções artísticas em escolas e cursos formais ao longo de toda sua formação educacional mais ampla, desde a infância. Neste sentido, ele conecta com agilidade (e certa convicção na fala) os conhecimentos que adquiriu ao longo de seus anos formativos com a aplicação deles em sua atuação como maquiador-caracterizador. Há da parte deste entrevistado uma articulação clara e direta entre a aquisição de conhecimento em cada etapa de sua vida e a aplicação destes em cada contexto profissional que participou ao longo de sua carreira.

> *"como eu já tive a formação acadêmica de maquiagem de beleza, eu tinha já essa formação vinda do teatro com o [***] e toda a parte de maquiagem de caracterização, somado aos meus conhecimentos de artes plásticas e de teatro, para mim foi assim muito fácil, eu desenhava muito, eu sempre gostei da figura humana, eu desenhava eu retratava rosto com muita facilidade. Então pra mim ter, tirar do papel e colocar no rosto foi praticamente, só mudei o material, saí do lápis de cor, da tinta a óleo e fui para a base, corretivo, pancake na época, essas coisas. E então não tive dificuldade alguma. Eu tinha mais dificuldade assim, no entendimento, a princípio né, no entendimento dessa divisão das linguagens porque era bem diferente fazer uma maquiagem.[...] Quando eu comecei a atuar e colocar em prática esses conhecimentos, tudo ficou muito claro o que era a diferença de um e de outro. Então pela formação acadêmica eu tive um salto muito rápido de ser um estudante, um aluno, para um profissional porque tem esse background que facilitou muito a minha projeção."*

> *"Então ele fazia toda a parte de beleza das atrizes, atrizes e modelos, então com ele eu aprendi todo esse compromisso e todo esse, onde eu ganhei todo esse conhecimento de como trabalhar com fotografia, a maquiagem para fotografia, a maquiagem para a televisão, a maquiagem para a moda, para publicidade, a diferença entre cada uma delas, as principais características, que são características básicas que não mudam. Até hoje elas funcionam, até hoje elas são assim. Mudamos tecnologicamente, mas os conceitos fundamentais, basais, não mudaram, isso é uma grande perda que nós temos hoje. Existe uma nova geração que desconhece completamente isto, não sabe que é uma câmera fotográfica analógica, nunca fez uma foto preto e branco, não sabe qual a diferença da maquiagem pra uma foto em preto e branco pra uma foto colorida, qual é a linguagem de uma maquiagem para a publicidade, para a moda, para um editorial, ou para o material do ator dentro do seu portfólio de apresentação. São linguagens completamente diferentes, são usados cores diferentes, a linguagem é completamente outra, hoje é empaçocado, tudo virou uma coisa só, graças a um grande equívoco da internet."*

O Entrevistado A, por sua vez, também consegue reconhecer e registrar a relação entre sua prática na profissão e os conhecimentos adquiridos previamente, contudo o caminho para acessar essas informações se deu de forma diferente do outro entrevistado. Aqui, as lembranças mais antigas não vieram de início em sua fala, nem foram resgatas com a mesma agilidade. O processo de resgate buscou inicialmente a primeira experiência direta com a instrução associada à prática, e já aplicada a um contexto de atuação profissional, ou seja, uma instrução direcionada para uma necessidade de atuação prática, neste caso no setor de vendas de

produtos. Conforme formulava sua resposta, foi preciso associar novas questões para caminhar junto do entrevistado para os dados mais antigos que pudesse rememorar, e assim ele chega em sua infância e reconhece experiências diretas com os conteúdos de fundamentação artística (surgindo na fala uma relativa surpresa ao associar dados tão antigos em sua historicidade) e que pareciam desvinculados ao campo de fundamentos de artes. Neste aspecto, o que se destaca é que estes dados da infância passaram por contextos não formais de ensino-aprendizagem (instruções dadas por parentes, amigos, fora do ambiente escolar ou de cursos específicos de arte, ou ainda buscadas diretamente pelo indivíduo em fontes diversas como revistas, livros e vídeos/tutoriais disponíveis online), que o entrevistado não articulou como instrução vinculada inicialmente. A partir deste resgate vieram junto associações com os conhecimentos escolares sendo facilitados por esta instrução "extra-oficial", por assim dizer, e enquanto relata o próprio entrevistado conecta as vivências e conteúdos associados a suas aplicações posteriores na vida profissional.

> *"A gente nunca tinha dinheiro pra viajar, sair, pra nada, nada, a gente só passava perrengue. E o que eu fazia: ia guardando caixa de tudo, de leite, e eu ia guardando resto de papel de presente [...] nas minhas férias, meus amigos eram tudo rico, tudo viajava, e eu não ia nem pra casa do meu tio no bairro vizinho, que dirá viajar, aí eu ficava trancad*, com o lixo, brincando com o lixo, e fazendo essas coisas, montava casa de boneca…isso muito pequen*, dos seis anos até… até hoje!"*

> "*Sempre foi uma área que me interessou e eu sempre tive muito estímulo, principalmente vindo da minha mãe, minha mãe mexia com essas coisas de artesanato, essas coisinhas, e eu sempre gostei também, então a minha brincadeira de criança era com isso: eu pegava um retalho da minha mãe, e virava outra coisa."*

> *"na escola eu me dava bem com o professor que ninguém gostava, que era o professor de educação artística. […] e tudo o que tinha a ver com arte eu tava lá metid*."*

> *"uma vez minha mãe juntou dinheiro e comprou um kit que era de serigrafia […] era esse o meu tipo de brinquedo…"*

> *"Eu sou autodidata. Eu, na verdade o primeiro contato que tive com maquiagem acho que foi maquiagem de beleza. Eu trabalhei como vendedor/ra no [***]. Então foi meu primeiro contato com maquiagem, assim, a gente na época, isso tem… 20 e muitos anos já, eles davam treinamento de maquiagem com maquiador… era um mini-curso de maquiagem profissional. Era um intensivão mas a ideia não era formar gente só pra se automaquiar, era para vender a maquiagem, a gente tinha que aprender a maquiar pra vender a maquiagem."*

CONTINUADA

O segundo sub-item que se configurou dava sequência aos dados trazidos no sub-item anterior, indicando se e como os entrevistados se mantinham atualizados no campo teórico e técnico após já adentrarem a profissão e se tornarem profissionais ativos nos seus setores de atuação na maquiagem de caracterização. As possibilidades

financeiras e de tempo livre para dedicarem-se às atualizações na área aparecem neste momento como aspectos importantes para garantir que esta qualificação se mantenha durante seus anos de atividade profissional. As necessidades da vida prática, demandando uma inserindo imediata ou não no mercado de trabalho é um marcador de diferenciação entre os vividos por cada entrevistado, interagindo com as possibilidades e qualidades de acesso à qualificação continuada. Aqui, as oportunidades de trabalho experienciadas estão associadas ora a questões sociais e econômicas, ora a questões de experimentação pessoal e ampliação de conhecimentos artísticos. Em ambos os casos, ocorre o reconhecimento de suas interferências em como se mantêm atualizados nos conhecimentos teórico-técnicos da profissão.

Para o Entrevistado A, com menor poder aquisitivo (ao longo da vida), escolaridade formal de nível médio, e maior demanda por volume de trabalhos para manutenção de subsistência sua e da família, surge como figura principal a necessidade básica de se manter (pagar contas básicas de moradia, alimentação, vestimenta, etc.), e neste sentido a forma de destino de seus recursos financeiros não tem inicialmente a atualização profissional via cursos como foco. Há continuidade de estudos, porém com as configurações semelhantes a como se deu em seu período anterior à entrada na profissão, ou seja: busca por tutoriais online, livros disponíveis (seja comprados, recebidos ou disponibilizados online também), e o entrevistado se coloca como autodidata na formação como um todo, se mantendo nesta categoria quando rememora sua forma de se manter atualizado. Há aqui não uma associação entre estudo formal com prática profissional garantida, mas uma constante busca por aprimoramento que ocorre primeiramente em fontes não formais de educação, e somente depois segue para campos de estrutura formal. Os cursos realizados em instituições próprias para capacitação de maquiadores, assim como possibilidade de viagens de estudo e acesso a materiais didáticos e de prática (para treinamento pessoal) só ocorrem com maior incidência após a entrada na área e participação em eventos e concursos da categoria. Com o fator econômico como determinando de muitas de suas escolhas no campo de qualificação continuada, a disponibilidade de recursos interferiu ainda no volume e qualidade de materiais a disposição para manipulações, testes e práticas. Aqui, a busca por estudos e também por materiais e formas de manipulação destes, abre um campo de exploração de técnicas e mate-

riais alternativos, e a ampliação do conhecimento teórico-técnico se mantem constante a partir da experimentação direta na prática como ponto de partida, o que traz para o contexto de qualificação continuada necessidades particulares como capacitação administrativa e financeira para organização de projetos, por exemplo, surgindo como primeiro plano de figuras, antes mesmo dos dados de desenho de personagens.

> *"Aí eu fui começar a entender que existia um mercado. Qual era o mercado do Brasil? Eu não fazia ideia! Mas eu falava, ai, como eu sempre gostei de esculturas, essas coisas, era a minha minha vontade quando era mais nova de estudar artes plásticas, ir para essa área de esculpir, criar coisas e tal, eu achava aquilo maravilhoso, mas aí ficou lá, no meu inconsciente. Comecei a fazer teste de maquiagem, tanto de maquiagem um pouco mais ousada de beleza, como se fosse… não tanto editorial não, tipo um tanto conceitual, assim, sabe, mais maluquinho, e comecei a brincar com maquiagem artística, mas isso tudo com o que eu tinha, porque eu não tinha dinheiro pra nada. Não tinha dinheiro para comprar um clown, entendeu? Então era tudo maquiagem velha que eu tinha em casa, fazia um monte de coisa com sombra mesmo, base, misturava lá os negócio e tal"*

> [Sobre cursos e livros que teve acesso ao entrar na área]
> *"era de uma galera que fazia filme no Brasil, o site nem existe mais, eles ensinavam, eles pegavam as receitas de gelatina […] e como a gente não tinha acesso a silicone aqui no Brasil, eles ensinavam a usar e tinham receita de todo mundo [se refere a caracterizadores estrangeiros] […] eu lembro que eu peguei, não lembro quem imprimiu pra mim aquilo, mas minhas primeiras próteses em gelatina foram baseadas naquilo."*

> *"Depois eu ganhei um livro que eu tinha visto […] e que hoje já é um pouquinho defasado, mas de todos que tem é o mais atual, ele chega até o silicone.[…] mas esse livro eu só fui ter acesso depois que eu já tava há uns dois anos fazendo os testes e tal."*

> *"Olha o livro por exemplo, o que ele me ajudou muito… Lógico que tirando assim todo o critério de formação pessoa-trabalho, né, vínculo. Mas assim, pegando a parte técnica, ele me dava nomes. Então ele me dava nome de produto que eu não sabia o que que era. Então isso foi um salto, porque às vezes tipo, lá falava muito rápido no vídeo, ou então tipo não falava o que que era e você via, e aí eu ficava muito curiosa né. Então eu fuço muito, ficava dando Google assim, tipo, tentando achar o que era, como faziam, onde comprava, se existe algum tipo aqui no Brasil…[…] Então assim, o livro dava esse link do tipo eu conseguir entender o que era o real produto que eles trabalhavam, até pra conseguir pensar em como substituir."*

> [Sobre quando conheceu a maquiagem de efeitos especiais]
> "*Eu quero fazer isso, inclusive foi um dos primeiros efeitos que eu fiz, só que eu não tinha material, e aí comecei a abrir geladeira, dispensa da cozinha, pra estudar e criar essas maquiagens"*

Para o Entrevistado B, com maior poder aquisitivo e escolaridade formal de nível superior na área de artes, a inserção na profissão é descrita como algo fluido, espontâneo, há destaque para as relações diretas que estabelece entre seus conhecimentos de fundamentos de desenho, de pintura, de história, para citar alguns, e como aplica cada um na vida prática de maquiador-caracterizador, e a continuidade de formação é a todo momento associada a cursos de formação e aperfeiçoamento direto para maquiadores e também de temáticas de áreas afins que complementam a profissão (cabe-

lo, sobrancelhas, direção de arte, fotografia, etc.). Há para o entrevistado uma facilidade de pontuar sua constante busca por aperfeiçoamento e a importância dos estudos que realizou como fontes de melhoria. Para este profissional houve acesso a cursos em instituições formais de ensino (do básico ao superior) e instituições de ensino de artes, além de possibilidade de viagens para eventos e cursos diversos, e acesso a literatura estrangeira facilitado também pelo conhecimento de outros idiomas. Aqui, há uma relação mais evidenciada pelo entrevistado de projeto como parte do processo de construção do que vai se desenvolver na prática da maquiagem, pensando em primeiro plano da figura nos elementos técnicos do desenho da personagem.

> "*Então assim eu sou um/a profissional acadêmic*, dentro da área do conhecimento, mas eu não sou um/a academicista que está preso só ao conhecimento teórico, e não tem mais a prática, ao contrário. Eu sempre acreditei que atuando eu estou me atualizando constantemente. Então eu trabalho todo o lado do conhecimento teórico associado à prática e vou adequando e afinando esse conhecimento com a realidade de cada momento. E assim que foram três décadas completamente diferentes uma da outra. E assim eu vim trabalhando até, até hoje, e passando por uma grande diferença uma grande divisão como por exemplo a tecnologia HD que trouxe uma inovação muito grande dentro da área.*"

> *"Então o que eu falo: o que muda pra mim é sair do papel e ir pro rosto. O restante é tudo igual. Então o que falta hoje é justamente essa, esse aprofundamento. Então o que eu entendo da minha trajetória é que a arte da maquiagem ela necessita de um conhecimento fundamentado, ele é um estudo, e ele é um estudo que tem raízes, ele não saiu do nada. O que nós fazemos hoje é uma repetição do que nós fazemos há 30 anos atrás, há 60 anos atrás, há 100 anos atrás. Isso foi estudado lá no século XIX ainda. Então é importante que nós saibamos onde estão as raízes disso. Falar de visagismo hoje não é novidade se você estudar Max Factor, Max Factor já aplicava tudo isso. Ele já tinha máquinas, aparelhos desenvolvidos para fazer a seleção das medidas do rosto, de criar uma uma beleza perfeita dentro de uma, dentro de uma simetria, dentro de um equilíbrio. Mas estamos falando de um cara de cem anos atrás. […]*
> *Então olha a inteligência do cara de poder fazer uma coisa para entregar um estudo, era estudado, para que ele pudesse entregar isso de uma forma madura de uma forma eficiente, de uma forma certeira, para que essa pessoa saísse daquela sala pronta, sem erro. Maquiagem não é acerto e erro. Maquiagem tem que ser acerto! Porque… e isso só acontece quando a gente tem estudo. Então é muito profundo e muito profundo tudo isso. Então assim eu sou um batalhador do conhecimento, do estudo aprofundado, de saber de onde vem, para onde vai, é só, a gente só consegue entender a moda, entender tendências de moda, que muita gente fala assim: ah, não se fala mais em tendência, não existe mais tendência, agora é tudo junto e misturado. Conversa! Sempre vai ter, sempre vai ter a tendência, porque assim, nós vivemos hoje e o que nós planejamos hoje tem uma consequência futura.*"

> *"eu não paro de estudar nunca. Eu parei agora por essas questões aqui, deu uma brochada, mas assim eu formado em 90, até o ano passado, antes da pandemia, eu não parei de estudar um momento sequer. Eu procurava outros profissionais, outras escolas, eu fui para a Espanha estudar, eu fui pros Estados Unidos estudar. Eu, eu fiz estudo revendo tudo o que eu já sabia, já, já tinha aprendido, já sabia, e eu reaprendi. E eu, e eu, aprendi com um novo olhar, a fazer a mesma coisa um olhar diferente, um olhar novo, aprendi novas tecnologias, novas formas de aplicação, a troca entre profissionais muito rica. Tive a experiência de participar de escolas por exemplo, a escola americana é assim, você atua se você fez uma escola, se você não fez a escola você não atua. Você não é aceito no mercado. Você pode até trabalhar no quintal da sua casa, mas você nunca vai ter uma chance de ser um pro-*

fissional da indústria. Nunca. Não existe. Não é como aqui, que a pessoa ela, ela vai como estagiário de um maquiador de filme, 3 meses depois ela tá assinando uma novela. Que experiência que ela tem? Que ilusão é essa? E assim o nosso mercado achatou, nossos mercado se, se modificou muito, perderam-se as referências."

"Ontem me ligou o maquiador perguntando como é que fazia para tirar tatuagem, porque uma atriz, global, de peso, estava sendo maquiada no set, e ela começou a dar show porque ela disse que não ia entrar com aquela tatuagem que fizeram nela e não saía. E ela queria tirar aquilo e a maquiadora não sabia como tirar. Então como ela coloca, se ela não sabe como tira? O que ela está fazendo ali? Entende? E aí uma pessoa dessa, desqualificada para atuar, porque ela está mais para ser uma assistente do que para ser maquiadora que se responsabiliza em botar a mão um artista, ela está ali ocupando um espaço de uma pessoa que sabe, de uma pessoa que tem esse expertise, mas que não é permitido chegar ali, porque as pessoas avançam. E para trocar atualmente a moeda de troca está sendo view no Instagram. Eu não preciso ganhar, eu preciso só de uma foto com um artista para as pessoas me curtirem no Instagram. Então não é um maquiador, não é um profissional da área de beleza. Então só que isso só vai, esse filtro, a partir do momento que tiver uma seriedade nesse processo educacional. Como a palavra tá dizendo: Educação. A formação desse indivíduo como profissional. Dando a ele a capacidade de atuação no mercado de trabalho."

EXPANDIDA

Por fim, após explorar os relatos da historicidade prévia e atual dos entrevistados, partimos para a busca por compreender como eles configuram suas qualificações no campo ampliado, indicando se e como buscam materiais e cursos de áreas afins - e que interagem diretamente com suas atividades enquanto maquiadores-caracterizadores dentro dos setores de Teatro, Cinema e TV (como iluminação, direção de arte, fotografia, figurino, etc.) - e também como articulam seus conhecimentos descritos até aqui com suas possibilidades imaginativas, vislumbrando ideais de formações que lhes parecem incorporar os elementos fundamentais para uma formação apropriada e ampla de maquiadores, e em particular de maquiadores-caracterizadores.

Como mencionado anteriormente, o Entrevistado B articula entre seus campos de interesse de qualificação continuada outros planos de conhecimento que não apenas os diretamente voltados para a atividade de maquiagem. Assim, traz de forma conjunta formações que considera relevantes para sua formação ampla enquanto maquiador-caracterizador, sem colocá-las em um patamar secundário de importância em sua vivência, pontuando o quanto a complementariedade de conteúdos é fundamental para compor seu todo enquanto profissional capacitado e em constante aperfeiçoamento para realizar suas funções na área. Ele ainda vislumbra como projeção de futuro uma configuração de formação que abrange todos os campos de fundamentação de artes como importantes e sem os quais uma boa formação de maquiador não seria possível, incluindo os

segmentos de artes, psicologia, cosmetologia, e aplicação técnica destes estudos.

> *"Então é uma responsabilidade muito grande, a responsabilidade de dar uma nova cara a esse ator, para a interpretação desse personagem, é o cuidado que tem que ter com cada um desses desses artistas que trabalham com o corpo, então a consciência do profissional de saber onde ele está colocando a mão. Eu vejo hoje uma grande avalanche de pessoas se aventurando a passar pó, corretivo e gloss, mas não sabem da responsabilidade que é um profissional maquiador. Todo mundo se preocupa com o ensino online que é mais prático, que e mais fácil, que é bacana, que te dá acesso às informações, qual o pincel que você usa, qual é a base que você está passando, como você faz esse efeito de envelhecimento ou como pode construir uma prótese. Mas ele não tem a experiência do dia a dia de saber como lidar com pessoas dentro de um set de filmagem, dentro de um camarim de um teatro, ou nas coxias, ou nos corredores de uma TV. Então existe aí uma grande parcela de responsabilidade, de compromisso de comprometimento, de jogo de cintura, de cuidados psicológicos, terapêuticos, enfim, a gente mexe com uma série de coisas que simplesmente aprender um desenvolvimento técnico não habilita absolutamente ninguém. E isso eu sempre, sempre, durante 30 anos eu avalio desta maneira, o quanto é importante e quanto, o tamanho da responsabilidade desse profissional."*

> *"Ele tem que estudar, e ele tem que entender, e não é só o estudo técnico, é tudo o que envolve o maquiador, tudo que envolve a maquiagem. O maquiador tem que saber um mínimo de história da arte, da história da beleza. Ele tem que saber um pouco de desenho um pouco de pintura. Ele não precisa ser um grande desenhista, um grande pintor, mas ele precisa saber essas coisas porque são os elementos que estão na construção desse profissional. Eu dou aula de cores, é uma das aulas mais fascinantes que eu tenho no meu portfólio de cursos, é uma aula que as pessoas vem, elas não conseguem replicar a aula, elas se fascinam, entendem, fazem, mas não têm coragem de passar para frente, porque é uma joia que eu coloco na mão dessas pessoas. Elas não repassam. E ela saem entendendo. Ela olha e fala assim: você é uma pessoa assim assim assado, você tem essa coloração, fica bem com essa cor de boca com essa cor na sombra, com essa cor de cabelo, entende. E é um estudo paralelo. Como que eu trouxe isso? Pela minha parte acadêmica de artista plástico onde eu tenho pleno domínio."*

> *"Então se eu fosse montar realmente um curso de maquiador, de formação de maquiador, no mínimo ele teria dois anos de cursos, no mínimo, com aula diária, tá? Com todos os dias uma faculdade mesmo para estudar desenho, pintura, História da Arte, a parte psicológica, a parte de relacionamento pessoal, relacionamento entre as pessoas, que é uma coisa que nós tínhamos no curso do [***] e antes era uma estrutura muito bacana que existia dentro do [***], e o trabalho da maquiagem nas suas mais diversas áreas. Então a partir daí a pessoa escolhe onde ela quer atuar. Ah eu quero ir para beleza, quero ir pras artes cênicas, quero ir pra publicidade. Então dessa maneira ela vai ter essa, ter esse fator de escolha. Mas somente vai atuar no mercado de trabalho depois de passar por isso."*

> [ainda sobre o curso ideal]
> *"Cosmetologia faltou. A construção de cosméticos é fundamental, fundamental."*

> *"Eu ao longo do tempo consegui, eu sentia necessidade disso e consegui fazer isso, então, por exemplo, hoje eu tenho uma maleta de moda, uma maleta de publicidade, uma maleta artística, uma maleta de caracterização, uma maleta de cinema. Tenho as maletas já montadas, às vezes eu desmonto todas para montar uma porque depende do que vou fazer ou precisar de um pouco de cada coisa. Tem material, que de repente eu vou fazer que é só um negócio, só pego aquela maleta vou embora com ela. Consegui chegar nesse nesse nível. Tem gente que já ultrapassou esse nível, por exemplo, e tem gente que nem imagina que existe essa possibilidade. São facilitadores e cada profissional vai, vai desenvolver à sua maneira, ao seu modo."*

Para o Entrevistado A, por sua vez, a capacitação ideal envolveria não só os dados de prática e fundamentos, mas deveria incluir uma base organizacional da profissão, que segundo ele não é devidamente abordada nas formações que conhece. As-

sim, surgem como elementos relevantes dados que atravessam todas as áreas de aplicação da atividade do maquiador-caracterizador, como cinema (leitura de roteiro, organização de equipes, criação de projetos orçamentários para serviços e produtos), atividade prática de set (organização de bancada, logística, posturas de set, limpeza de material, noção de mobiliário adequado, etc.). Sua expansão da qualificação, por sua vez, mantém a valorização dos campos afins como relevantes, porém o entrevistado em si, diante dos elementos já dispostos no sub-item anterior, e que impactam diretamente em suas escolhas por onde alocar recursos financeiros, descreve sua manutenção de qualificação mais direcionada a necessidades que surgem como figuras advindas da prática profissional em si. Dessa forma, há bastante envolvimento em estudos continuados, porém direcionados a solucionar problemas da ordem da prática, como confecção de próteses para projetos hiperrealistas, melhoria nas qualidades de pinturas destas próteses, agilidade de aplicação e finalização dos serviços, ou seja, mantem-se para este indivíduo o campo direcionando as figuras que emergem e precisam ser trabalhadas a cada momento.

"*É, acesso eu não tinha porque no caso eu não tinha dinheiro pra pagar mesmo, mas eu cheguei a procurar sim. Desde então, eu acho que até hoje na verdade, tirando que nem eu, ou outras pessoas, que dão curso tipo intensivão, não mudou muita coisa não. A gente, basicamente as pessoas que tem escolas são as pessoas que ainda têm escola. Então na época eu lembro que tinha um curso da [***] e tinha o [***] no Rio. O [***] teoricamente era o mais promissor na época porque ele tentava englobar tudo né, era o curso mais completo que a gente tinha aqui. Então realmente quem foi lá no começo dele lá, quando que era justamente essa época, quem podia pagar, ir em curso, tinha o maior acesso a conteúdo aqui no Brasil."*

"Por exemplo eu quero a paleta a base de álcool, coisa que eu queria muito e não tinha aqui, aí dava o dinheiro, ou comprava e mandava pro hotel de alguém, pra vir. Então sempre que tinha alguém indo pra fora alguém trazia algum item de alguma coisa, até pra eu começar a praticar né, a saber o que é, enfim, como usar aquilo, porque eu sabia a base do efeito que eu queria, mas eu não tinha contato com o material, e cada material reage de um jeito, dentro de um tempo, enfim, começar a colocar a mão real naquele material profissional. Mas eu só fui um bom kit de maquiagem de material profissional mesmo de efeitos depois que eu já tinha assinado meu primeiro grande projeto e efeito. Então foi assim, foi tudo, o primeiro primeiro projeto foi todo na base do improviso, que era o que eu já fazia antes em casa mesmo, teste e tal, e depois disso aí um projeto maior que conseguiu, tipo, pedir, eu falei cara não dá, só vou fazer esse projeto se tiver isso, isso e isso, porque a gente precisa de resistência e tal, e aí eles importaram."

"Tirando essa coisa, essa coisa muito prática, muito rápida, muito resumida, qual é o processo... ah sei lá, é tá, você sabe fazer, prótese, lindo, você aplica lindo, você tem uma maquiagem maravilhosa. Mas quando você vai lá para o set de filmagem, o trabalho exige, tem todo um processo burocrático, além da parte da criação e de execução. E que não é falado. Não existe isso em escola né, as pessoas não aprendem em curso algum. Você aprende como cuidar de seu material você aprende prazo de validade, você aprende a manipular aquele material e aplicar. Mas você não aprende real por exemplo como que seja no mercado de noivas, por exemplo, chegar na noiva. Como conduzir, né, não tem gente, você aprende a fazer maquiagem da noiva, só.

> *E isso eu acho que, aí entrando na nossa... assim, a gente é empresa né, no cinema você é uma empresa que presta serviço para uma grande empresa, né, você terceiriza um serviço. E então falta acho que um pouco dessa consciência de: eu não sou só uma mão de obra técnica que tá lá contratada, eu realmente sou... O que que uma empresa faz, qual sua obrigação como uma empresa, isso assim, isso, é gerenciar a equipe que vai trabalhar para você, né que vai te ajudar a entregar o seu produto, pro filme, no caso."*

> *"Então ter esse olhar assim de treinar e de, e de realmente enaltecer de alguma maneira dentro do curso a função de assistente pra pessoas entenderem que você não é só uma, uma escadaria aí, que a pessoa vai usar pra, pra subir para chegar em algum lugar né. Você é um processo, né, então, ah, eu vou trabalhar com determinado maquiador, eu vou abrir uma porta, eu vou ver, eu vou conhecer, vou colocar em prática né, como se fosse um estágio mesmo, tradicional, em outras áreas, de você realmente ter acesso ao material, que de repente é um material que você não tem, isso aconteceu comigo né, não conseguia comprar, não tinha aquele material."*

Finalizando este núcleo de sentido, observamos que **acesso** é o elemento que parece vincular todas estas experiências aqui descritas, e que emergem como figuras a partir de um fundo de memórias de vida de cada indivíduo. A forma como a cada um foi possibilitado o acesso a estes campos de aperfeiçoamento (com suas características particulares) é o que compõe as partes do todo da figura de destaque deste sub-item (em ambos os relatos dos entrevistados), indicando passado e presente como marcadores de temporalidade associados às características destes acessos, e se tornando na sequência fundo para configurar a figura seguinte de expansão e vislumbre de futuro. É no aqui-agora da entrevista, ao relatarem suas vivências e realizarem as associações entre elas da forma que lhes chega como possível para o momento, que passado-presente-futuro se atualizam, interrelacionam e articulam suas correlações espontâneas. Assim, do fluxo figura-fundo de cada entrevistado são descritas as partes e todos que dinamicamente se abrem e fecham no plano de interação organismo-meio destes indivíduos. Suas relações entre o conhecimento teórico-técnico (adquirido ao longo da vida como um todo) e a prática profissional (que realizam na atualidade), são variadas, porém não mutuamente exclusivas, e, ainda que se diferenciem no plano de detalhamento dos eventos que configuram a experiência em si, se assemelham na forma como estes mesmos eventos se tornam fundo de possibilidade para sustentar suas visões de mundo, e ações e escolhas direcionadas à carreira. Passaremos agora a observar outros aspectos de como se configuraram os elementos teórico-técnicos com os de prática e carreira, a partir do núcleo relacional que se estabelece entre o o indivíduo e outros indivíduos e ambientes físicos onde se montam os sets de trabalho, compreendendo outra perspectiva da relação organismo-meio.

6.2 Relação

O núcleo de sentido que chamamos aqui de Relação possibilita a observação do acesso ao conhecimento teórico-técnico por um outro ponto de partida, se desdobrando em novas formas de observação e descrição dos dados advindos da cronologia de eventos da vida dos entrevistados, agora já com as associações que estes fazem entre "aquisição de conhecimentos" e "prática profissional". Embora se configure como uma figura própria no rol de núcleos de sentido extraídos da interseção de dados das categorias geradas pelo conteúdo das entrevistas, este núcleo em si mantém com o núcleo Qualificação uma dinâmica interna de figura-fundo, onde os todos e partes do núcleo anterior se reorientam e reconfiguram, compondo novos todos e permitindo que as figuras que emergem tenham a temporalidade e a forma de acesso - elementos estruturantes do núcleo Qualificação - como partes do fundo de sustentação das figuras deste núcleo atual de Relação. Aqui, mais uma vez, a compreensão de todos e partes se revela já na relação entre os próprios núcleos de sentido emergentes do trabalho de organização dos dados de pesquisa. Neste núcleo, temos como sub-itens de composição as relações descritas entre Caracterização e projeto; Interpessoais e equipe; e entre Conhecimento e aplicação do mesmo. E se o tempo era o marcador do núcleo anterior, neste o que marca é a própria dinâmica figura-fundo que se estabelece entre **teoria** e **prática**, que surgem (como fundos) de orientação das relações (figuras) descritas pelos entrevistados.

CARACTERIZAÇÃO X PROJETO

Pensar a profissão é para cada um dos entrevistados uma relação orientada por dados que sustentam suas percepções de mundo desde os elementos trazidos no bloco anterior. Assim, não se torna difícil compreender como se forma para cada um deles a relação entre a maquiagem de caracterização realizada no dia a dia de set de trabalho e a criação do projeto que o levará até ela. Para o Entrevistado A, as demandas do meio são as geradoras diretas de figuras e orientam de onde parte e como vai confeccionar seu projeto. E por demandas do meio, entenda-se aqui os dados práticos e objetivos para realizar um projeto cênico: prazos de entrega, produtos envolvidos, orientações já presentes no projeto geral (oriundas da área de direção de arte e também de figurino), quantidade de material humano, tamanho de equi-

pe, dados legais de pagamento e devolutiva contábil, para listar alguns.

> *"eu sempre falo muito como maquiagem de beleza né, mas eu tô falando do dia a dia, é uma caracterização, estou caracterizando uma pessoa contemporânea, de uma determinada classe, de uma determinada época, de um determinado estilo de vida, então eu tenho que fazer as pessoas que vão assistir aquele filme, entender o estilo dela visual, como ela é, o comportamento dela né, qual é a persona lá do personagem. É isso que eu entendo como caracterização. É o transformar um ator em… no perfil que me passaram lá no caso no roteiro"*

> *"Então assim, geralmente as pessoas, tem gente que se ofende, tem muito maquiador que se ofende, porque fala: ai, que que acha que é meu trabalho?! Eu… eu sempre parto do princípio que nem todo mundo tem que saber de tudo, então tá tudo bem, eu explicar que não dá. E tudo bem eu adaptar isso. Eu não acho que eu preciso comprar o roteiro do jeito que ele tá lá e falar: não, é isso que a gente vai fazer, porque isso que é bom…Principalmente sabendo de uma realidade do mercado né. A gente não tem tantos fundos, a gente não tem tanto dinheiro. Não tem, gente, não existe, a gente tenta, por exemplo, aí entra aquela coisa, ah vamos supor que tiraram uma locação, que já aconteceu, tiraram uma locação, não sei o que, então sobra um dinheiro na produção, então [***] você vai conseguir fazer, pagar por 30 corpos, mas aí ele tá pagando o material dos 30 corpos, ele não tem dinheiro pra me pagar cinco meses de pré-produção. Então assim, não adianta. Eu acho que assim, se ofender, às vezes até pelo orçamento eu acho muito bobo, pra dizer bem a verdade, acho que o povo exagera um pouquinho, eu não vejo tanto como uma falta de respeito, né, eu sempre sinto mais quando o povo vem ditar que eles querem os 30 corpos, eles tem o dinheiro e eu tenho que fazer uma semana, aí eu fico ofendid*, tipo: gente, realmente vocês não sabem como que funciona o processo de tudo né…"*

> *"Também depende lá do diretor de arte do filme. Tem filme que trabalha uma paleta específica, do tipo, ah, vamos todos nos basear nisso, e pensar neste tom, então tem um contexto geral aí. E aí eu recebo né. Eu sei que, por exemplo, desde prendedor de cabelo, eu não vou poder trabalhar com uma cor específica, né, e tal, mas também não são todos os filmes não, são poucos. Realmente é mais filme de arte mesmo, quando eles tem uma coisa para contar nessa paleta, aí eles passam pra todo mundo.*

> *"Eu sou muito ruim de desenho, já tentei inclusive, porque o desenho salva a gentes muitas coisas. Então, eu já fiz filme infantil e que me facilitou tentar desenhar alguma coisa, porque tinha um lugar do lúdico né, de colocar, de adereçar muito o personagem. Em outras eu acabo, eu sempre faço a prancha mesmo né, então eu pego fotos, se eu já tenho o elenco definido, se eu já tenho o ator definido, eu busco o máximo possível da foto do ator. Então, todas as variações de como ele já tá, tem né, uma variação, em outros personagens, e tal e ponho em cima da prancha, e geralmente, que nem o figurino tem uma pesquisa aí, que vai já de figurino, então eu vejo a prancha do figurino, eu vejo o que que casa na ideia, pego referência de vida real assim, referência de filme né, principalmente quando a gente trabalha com época, ou regiões muito específicas, é… Se for contemporâneo, o de hoje, o que está usando hoje, sabe esse tipo de coisa, mesclo, quando a gente tem aí uma paleta de cores né, mesclo com isso, então a gente vai pensar em tom de sombra, batom, unha, né, e por aí vai, mas eu sempre apresento numa prancha"*

Para o Entrevistado B, contudo, a demanda inicial se estabelece pela configuração dos dados psicológicos e sensíveis do personagem que necessitará confeccionar na prática em set, como sendo o ponto de partida para construir seu projeto. Aqui, os fundamentos de arte que envolvem conhecimentos de luz, cor e sombra, são parte do que serve como início da projeção, envolvendo desenho, aplicação dos demais dados de arte ao projeto de personagem desenvolvido, e, embora os demais dados que fazem parte da figura do Entrevistado A também

estejam presentes nesta configuração de projeto de caracterização do Entrevistado B, aqui eles fazem parte do fundo. Ou seja: para um a prática orienta a formação da figura, para o outro é a teoria. Ambas se interpenetram para constituir o projeto de caracterização que os profissionais desenvolvem, porém é observável em seus relatos que o todo de projeto não se configura a partir dos mesmos elementos, nem da mesma forma de organização destes.

> *"Beleza, beleza tem uma relação muito forte com estética no sentido do esteta, que busca o equilíbrio das formas, então, eu também vou na minha formação de artes, onde a beleza está associada ao equilíbrio das formas, ao que é agradável aos olhos, ao que se harmoniza entre si e com o todo. Então quando falo de uma maquiagem de beleza é uma maquiagem harmoniosa, uma maquiagem em que eu busco no indivíduo todo esse equilíbrio das formas e isso vai muito além do gosto pessoal. O meu gosto pessoal não deve interferir, ou não pode interferir na construção dessa beleza. Essa beleza é individual [...] eu não posso empregar os mesmos, as mesmas, conceitos, as mesmas fórmulas, em duas pessoas completamente diferentes, com características diferentes, com personalidades diferentes, com temperamentos e temperaturas diferentes. Então para cada uma eu vou utilizar dentro das várias técnicas que eu domino, o meu conhecimento de linhas, de equilíbrio, de formas, de cores, de volume. E procurar dentro daquela forma dar a harmonia necessária pra construção daquela pessoa. Para que ela se adeque a ela mesma, e ao que está em relação a ela. Então para mim uma maquiagem de beleza é essa, não é simplesmente fazer um escuro no canto do olho para levantar, uma sobrancelha marcada por um blush e um batom e falar tá linda vai. Tá linda, mas assim, e de novo eu aponto que tá hoje, tá todo mundo lindo, só que ninguém, as pessoas não são elas. Você vê todo mundo igual, todo mundo com o mesmo carimbo."*

INTERPESSOAIS X EQUIPE

Neste sub-item, as subjetividades dos entrevistados são parte estruturante da relação estabelecida entre eles e as equipes das quais fazem parte a cada projeto cênico que passam a compor a equipe. A forma como cada um entende seu papel dentro de uma equipe de trabalho se assemelha no aspecto da seriedade e compromisso com a qualidade do trabalho a ser realizado, e ambos descrevem compreenderem que o que desenvolvem (ou apenas executam, quando não atuam como criadores do projeto de visualidade), embora dependa de sua expertise na área, é algo que parte de dados da subjetividade da direção e produção geral da obra em execução. Ou seja: é ponto comum entre eles a percepção de que seus conhecimentos tem um papel objetivo e prático a desempenhar que não necessariamente passa por seus gostos pessoais, mas sim por seus conhecimentos teórico-técnicos aplicados de forma particular para trazer o personagem à vida, e que este personagem tem seus dados subjetivos compostos por outros membros da equipe maior que constitui o projeto em questão. O que os individualiza, neste sub-item, e traz o toque característico da experiência pessoal enquanto dado subjetivo não passível de generalização, é a relação inter-

na que estabelecem entre os conhecimentos que possuem (e aqui a forma como chegaram até estes conhecimentos se mostra relevante) e como aplicá-los no desenvolvimento do projeto e no set de trabalho, e a relação externa que estabelecem com a equipe ampliada.

Assim, para o Entrevistado A, entender-se enquanto operário dentro de uma estrutura maior é o que orienta suas escolhas e ações, buscando manter bom relacionamento com os demais envolvidos no projeto cênico, entendendo ainda como se estrutura a rede de relações destes outros envolvidos, pois percebe que elas interferem no andamento e clima do projeto. Nas relações diretas que estabelece com a equipe, ressalta que percebe sua palavra de técnico da área de maquiagem ser mais considerada quando se trata de desenvolvimento e execução de projetos de efeitos especiais pra caracterização, em função de ser mão-de-obra especializada no set para realizar esta atividade.

> "*Vamos lá falar, vamos falar de relacionamento com equipe técnica, geral né. No cinema, realmente é tipo assim, muito mais… organizado? diria, não sei, segregado, tipo, quem faz o que, e tal. As publicidades como eram publicidades muito pequenas né, não era nada luxuoso, gigante, então meio que todo mundo fazia muita coisa. No cinema isso é realmente muito mais cada cargo um cargo, cada pessoa uma pessoa, e tem uma função muito específica. E aí tem filmes e filmes né, relações e relações. Tem relações com pessoas que são ótimas, outras são detestáveis, mas eu acho que, assim, existe e que eu acho que assim… o diretor pode ser um diretor novo que vai ser o primeiro filme dele, mas o diretor sempre dita o clima do set, sempre. Independente se ele que escreveu o roteiro ou não, se ele é produtor ou não do filme, não importa, ele é o cara que vai, tipo, ou a mulher, enfim, que vai ditar o ritmo do set"*

> *"Eu acho que mudou. Na verdade tem algumas pessoas ainda que, ai, que eles consideram realmente, que é só passar um pó, ou o próprio diretor de arte é quem cria os conceitos e essa pessoa é uma pessoa da equipe técnica lá, da direção de arte, que executa a maquiagem, né. Eles não te vêem realmente como a pessoa que realmente estrutura, desenvolve e aplica, né, enfim… Tem algumas pessoas assim. É raro hoje, eu acho que é bem difícil assim, mas existe, existe esse lugar. Por mais que a gente esteja atrelado à direção de arte, eu acho às vezes um pouco de abuso eu ter que responder ao diretor de arte. É, ah, eu fiz determinada coisa, só vai ser realmente OK se o diretor de arte aprova ou desaprova, sabe? Eu não sei, assim, tudo é um conjunto, lógico, que é equipe, sempre tem alguém aprovando, mas acho meio bizarro que o diretor de arte, assim como o figurinista seja quem, né… acho que assim a gente tem um conceito, todo mundo vai falar a mesma língua, e tudo mais, mas…"*

> *"Existe projeto que te dá um espaço de criação, pra você desenvolver, opinar, falei, tem até um diretor, e agora o negócio dele é trabalhar comigo, do tipo: ah, estou escrevendo um roteiro, você vai ler e você vai editar dentro do efeito que você acha que funciona, o que não funciona, aí é muito específico porque é filme de terror, então, que cena, o que dá para fazer, porque eu sei que é um filme que eu não tenho um orçamento muito alto, então eu entro desde o conceito, aí, do roteiro, até, na cena a mesma coisa, tá rolando a cena, funciona esse ângulo, esse ângulo não funciona, bota assim, bota assado, tudo. E existe projeto que assim, a pessoa já me manda o roteiro já trazendo um desenho, uma inspiração, [***], então assim, a minha criação é muito básica quando chega o ator, eu basicamente tenho que recriar uma ideia dentro da, dentro daquilo…. Eu não acho que de maneira geral é tão anulada a criação, você só não tem uma liberdade assim, aí tipo assim, aí você, é, seria uma criação coletiva… Existe projeto inclusive que o figurinista, que geralmente os figurinistas entram antes, eu acho isso um crime, mas*

até figurinista às vezes reclama, porque muitas vezes precisa da gente e a gente não tá lá, e o figurinista que tem a ideia do que ele quer de cabelo pra usar com a roupa dele. Isso é… [###] Mas enfim, aí ele sabe,[***] e aí o figurinista é amigo do ciclano, já foi chamado pro, né, milhões de coisas… então você meio que tem que respeitar aquela linha de raciocínio e aí né, vamos."

"principalmente quando tem, filme que tem uma mescla muito grande entre a parte do conceito de beleza e feitos, porque efeitos as pessoas tendem a respeitar um pouco mais o que você fala. Quando a gente trabalha com caracterização muito mais baseada em beleza, uma maquiagem do dia a dia, contemporânea, né, nada de época, nada muito critico assim, as pessoas acham que elas tem o direito de colocar a mão e mexer, e fazer, e falar né. Isso eu acho assim… ah todo mundo faz… então não me chama, vai lá fazer, e é isso…"

"Por mais que eu estivesse fazendo tanto a caracterização padrão dia a dia, eu tava sendo muito chamad pra fazer efeito. E foi que eu falei, existe esse lugar mesmo assim, tem um lugar de respeito com maquiagem de efeito que não tem quando a gente trabalha beleza padrão, assim, não, não tem mesmo. As pessoas acham que, ah, tanto faz quanto tanto fez."*

Para o Entrevistado B, por sua vez, o bom relacionamento que também busca manter em seus trabalhos se ancora sob outra perspectiva, que envolve aqui a noção de hierarquia de set, e nela estão embutidas relações de poder próprias de cada posição. Nesta hierarquização, encontram-se também elementos para integrar como compõe e se relaciona com sua equipe específica, quais os papéis que entende fazerem parte da atuação profissional em cada contexto cênico, incluindo ainda o prestígio associado ao nome do profissional como elemento interessante para trazer suas decisões de projeto e facilitar com que sejam respeitadas.

"eu venho de uma época que as pessoas que atuavam no mercado, ou elas eram boas no que elas faziam, ou elas não tinham vez. Então um profissional, o maquiador de moda, para trabalhar na moda ele tinha que ser bom, senão ele não tinha espaço na moda, de publicidade idem, no teatro idem. Nós tivemos essa fase aqui. Essa é uma fase que por exemplo fora daqui, continua. O maquiador nos Estados Unidos, por exemplo, ele entra no mercado de trabalho porque ele é bom. Não é pelos relacionamentos, claro que os bons relacionamentos ajudam, mas não é pelo bom relacionamento."

"Como esses profissionais entram no mercado? Eu gostaria de saber. Eu gostaria de saber. Porque em muitas áreas eu deixei de atuar e não consigo retornar, por exemplo, publicidade, uma das áreas que trabalhei muito, hoje não consigo entrar. Mas é justamente por isso, porque as pessoas não me conhecem mais. Existe uma grande mudança, uma rotatividade muito grande de pessoas e vão levando os amiguinhos. Eu estou fazendo, eu tô numa pré, pré, pré produção de um filme que ainda tá num processo de captação, tal tal tal. Eu estou criando todos os personagens, desenhando um por um. Uma criatura do grupo, vira no grupo assim: Olha eu conheço uma pessoa ótima de maquiagem para fazer tudo isso. Eu fiquei pensando… Ah, porque ela trabalhou, ela fez [***], ela é excelente, ela fiz uma cabeça… Eu sei quem é. Mas não é a pessoa, é esse loser, que está me vendo ali dentro do grupo apresentando toda a proposta de trabalho, apresentando todos os desenhos dessa pré-criação. E a pessoa vem apresentar o amiguinho pra, para assinar o filme. Ela nem sequer se deu conta de que eu ali caracterizador, sou responsável pela área, do todo. O caracterizador não é o cara que faz a caracterização, a transformação. Caracterizador é um nome que nós temos aqui de, aquele que é responsável por assinar a obra. Esse é o caracterizador, aquele que assina a obra. A pessoa não se dá conta. Ela acha que é o maquiador. O maquiador é o mão na massa. O maquiador vai fazer parte da equipe do caracterizador"

"tem que ter uma relação direta com o diretor porque ele é o diretor. O nome já está dizendo, é o que vai coordenar todo o trabalho, tudo parte dele. Então tem que penetrar na mente desse cara e entender o que ele está querendo dizer com tudo aquilo. Porque que ele montou esse texto. Qual é a visão dele sobre isso. Como ele enxerga cada personagem, qual é o ambiente que ele está criando. O diretor ele é uma peça incrível assim porque é o cara que tem a visão do todo. Ele consegue. Ele consegue falar com você e mostrar para você a luz que ele está usando. Ele já tá com a luz, o movimento dos atores, a roupa que eles estão vestindo. Tudo, tudo. Então eu preciso ter uma relação direta com ele. Claro que em cada, cada linguagem existe uma escala que precisa ser respeitada. Isso, por exemplo, uma coisa que a atualidade não sabe o que é. Você vê o maquiador indo falar direto com um diretor de cinema. Jamais, jamais. O diretor do cinema pode vir falar com você. Mas nunca você ir falar com ele. Existe uma hierarquia que tem que ser respeitada. Tem que ser respeitado. Por isso existem as diferentes funções. Existe o primeiro assistente, o segundo assistente. Tem o diretor de arte, tem uma escala. Tem o produtor, tem produtor executivo que é diferente, que é o que manda em tudo. Então assim, a gente precisa saber escalonar isso."

"Depois, a segunda pessoa que eu imediatamente vou conversar é com o figurinista, se é de moda é o produtor de moda, se é no teatro o figurinista, no cinema, na publicidade, na TV. porque é a pessoa que já está há mais tempo ali. Porque ele precisou chegar antes para fazer a construção do vestuário. Então ele já tá mais a par do que está acontecendo e ele já fez uma criação e a criação da maquiagem tem que estar em paralelo né, caminhando junto na verdade, com o criativo do figurino. Ambos precisamos saber como vai ser a luz. Como vai ser o cenário. Qual é a ambientação desse trabalho para poder ter uma. Uma relação direta né, porque senão vai ficar jogado, vai ficar uma coisa pra cá, outra pra lá, não forma o conjunto. Porque no final a gente tem que pensar que nós estamos pintando um quadro com várias mãos, como era na Renascença."

"Mas quando eu fazia por exemplo eu chegava, a primeira pessoa que eu conversava era com a produtora de moda, eu já chegava fazendo sobre a sua roupa que é que você vai fazer, para entender qual era a linguagem que ela tá, aí com o fotógrafo, eu sabia da parte da iluminação ambientação que ele estava fazendo. Muitas vezes muitas vezes eu conversei assim, o diretor de arte sempre, o diretor de arte sempre, porque é ele quem está coordenando toda a história ele vai te passar qual é a ideia: ó nós vamos ter que vender esse pote de margarina. Então essa mulher tem que ser uma mulher contemporânea mas ela tá casa, é mãe, sabe então dá um descritivo todo, a gente vai trabalhar em cima disso, mas, pra uma publicidade, já na moda vai levar: Olha é um visual futurista, é um visual que vai vender uma roupa toda sintética, com máscaras transparentes, se a gente pega alguma coisa do hoje e tal. Então assim, tem que estar ligad a isso para poder fazer minha parte criativa."*

CONHECIMENTO X APLICAÇÃO

Neste último sub-item configurando o núcleo de Relação, aglutinaram-se os dados que mostram como cada indivíduo reconhece sua base de conhecimento aparecendo objetivamente no resultado do projeto de caracterização ao ser trazido à vida personagem e sua visualidade. Aqui ocorre uma certa regularidade, no sentido de repetição de processos e estruturas subjetivas já vistos até aqui, se apresentando em áreas e momentos diferentes da vivência, e os dados trabalhados nos permitem observar que, como indicamos no início, teoria e prática emergem como figura e/ou fundo, para cada indivíduo.

Para o Entrevistado A, seu reconhecimento da profundidade de conteúdo que possui parece não ser algo do qual tenha

total compreensão da dimensão, e da mesma forma que desde o início da entrevista precisa partir de elementos da vida prática mais recentes para permitir que sua própria experiência lhe revele o quanto de conhecimento teórico-técnico possui, ao ser sugerido que associe estes conhecimentos de base com o reconhecimento deles no trabalho realizado, há relativa dificuldade de fazer associações diretas neste sentido. Não se deve inferir aqui que o indivíduo não tem noção do volume de informação que possui, não é este o caso que estamos pontuando. O que o relato parece indicar, ao descrever como percebe seu trabalho pronto, é que para este profissional a nomeação dos processos teóricos e técnicos, que sustentam sua prática e lhe permitem dar vida ao projeto de maquiagem de caracterização, não ocorre de forma espontânea, e aqui perguntas exploratórias servem para aprofundar esta correlação que o indivíduo pode fazer sobre seus próprios vividos. Há um entendimento de que o conhecimento se reflete no resultado da prática realizada, contudo a fala só traz este conhecimento quando demandado, ou seja, seu processo de ter a prática como ponto de partida e orientadora de toda sua vivência (e nela inclusos escolhas, ações, projeções, e interrelações entre os vários campos de existência) repete-se como a figura norteadora e lente para ler o mundo/meio com o qual se relaciona. Os dados técnicos do campo, como iluminação cênica criada para determinado set, por exemplo, são o estímulo para que resgate de seu fundo de conhecimentos as informações teóricas e técnicas necessárias para gerar o resultado desejado para a maquiagem projetada. Os dados objetivos são os que compõem a figura.

> *"É, não tem, adoraria que tivesse, né, mas planejamento não tem mesmo, a gente toma susto né. São raros os casos que a gente fez... acha que tiveram dois filmes que eu cheguei a fazer teste de câmera e aí envolvia tudo né, teste de luz e tal, antes da gente filmar. Ver como que aquilo funcionava real na luz. Só que assim, a luz que gente tem no set, não é a luz do camarim, nunca vai ser né, cada camarim é um camarim, tem camarim que tem um teto aqui, tem camarim que é teto alto, tem janelas, não tem janelas. Às vezes a gente briga né, eu falo sempre que a única coisa que eu peço são lâmpadas de LED no camarim intercalado amarelo e branco, porque no meu caso isso funciona melhor, e também tem gente que prefere mais quente, tem gente que prefere também, não sei, tem uma coisa de olho assim, que a gente acostuma, e os ajustes eu acabo fazendo tudo no susto, no set, quando precisa assim, sabe?"*

> *"Mas enfim, não tem... é tudo no susto, esse negócio luz, assim eu adoraria, que... rola assim alguma coisa muito específica, por exemplo, o [***] que a gente tinha uma paleta de cor e tinha essa variação do, ao longo do filme. O filme começava muito solar, e ele ia ficando mais penumbra. Então eu tinha já essa preocupação porque eu sabia que muita coisa a gente ia tá na penumbra então eu tinha que pensar nas texturas que revelariam a contra-luz né, e tal.*

> *"Já tive muita influência na maquiagem por causa de luz, inclusive cobertura de tatuagem porque realmente ficava uma película lá e era uma luz super direta, ela refletia, e você via lá a cobertura. E não tinha o que fazer. Eles tinham que colocar*

um filtro lá, pra suavizar, e tudo mais. Como não colocaram, ficava refletindo, e eu fui tentar explicar que era uma questão daquele feixe de luz, aonde ficava, e aí ou botava o ator pra outro lado, e aí tinha que mudar uma direção de cena, ou botava um filtro. Não fizeram, quiseram fazer nem um nem outro. Aí eu: ah, então, beijo, aí vocês vão ser felizes, porque vai ficar aparecendo a cobertura da tatuagem,, então tchau. Porque também chega uma hora que assim, eu tento desapegar, porque né, gastrite, e eu não tô precisando…"

"Sabe que é uma coisa muito… é foda, porque tem muita coisa que chega ser intuitiva, aquela coisa que já tá lá, sabe. Você nem sabe porque mas já tá lá, você já está no automático. Então. Óbvio, eu sei que, por exemplo, se eu tiver uma luz de uma boate mais esverdeada e eu tenho em negócio vermelho, eu sei e vai filtrar, então eu tenho que pensar como ressaltar aquilo, é…"

"a gente foi filmar dentro de uma piscina, então tinha uma maquiagem, que a água, acabava, como ela tem um fundo meio azulado, e a gente tinha o chroma-key dentro da piscina, neutralizava a maquiagem. Então era uma maquiagem que a gente teve que tipo, pesar 20 vezes o que ela era, mudar a cor, pra que ela aparecesse. Porque, só o filtro da água, e o verde… mas assim, é uma coisa que é engraçada, tipo, não.. É nessas horas que o teste de câmera e o teste de luz realmente faz uma diferença, porque né, ainda bem que a gente teve, quando a gente soube que, realmente existiu esse teste. Mas que, na hora que eu tô lá na criação, eu acabo, é muito complicado eu falar isso, mas a gente acaba sendo muito mais uma questão visual, do que técnica, não sei explicar, mas assim tipo você, não sei, ah eu tô lendo lá: então fulana tem tantos anos, estuda não sei o que, trabalha não sei onde, tipo assim, eu acabo me pegando muito mais nisso em criar um conceito visual, do que o processo técnico que provavelmente me pouparia de questões né [###] é… e aí é muito complicado, porque é isso, tem muita coisa que é muito de instinto. Tipo: Ah, eu sei que determinada coisa funciona na pele e vai dar uma textura X, mas ao mesmo tempo é tão instintivo que eu já não sei mais explicar assim, como eu preparo, é tão automático já ler e ver, lógico…"

"Existe, e não, cara, isso existe acho que desde quando assim… lógico, que você tem um lugar de colorimetria e tal, que fala bastante, mas gente, isso é aula, até resgatar lá, é no prezinho fazendo educação artística estudando cor sabe, estudando cor primária, secundária, e por aí vai. É o que eu falo, que lógico que em alguns casos… no meu caso eu… já tá lá, tá no sangue né, a coisa tá correndo, você nem pensa. Mas sim, tem que ter uma base, né, você tem que saber né, existe uma teoria, pra aquela prática toda que a gente tem né, sim."

E para o Entrevistado B, novamente, é a teoria que serve de ponto de partida para guiar sua visão de mundo e relação com o meio. Ela guia sua percepção de todo a partir da composição dos elementos que configuram cada aspecto do campo teórico, e salienta o quanto eles servem como norteadores de suas decisões na prática profissional. Seu relato traz na fala uma grande segurança acerca dos fundamentos que estruturam sua profissão como um todo, indicando inclusive o quanto não percebe elementos isolados como mais ou menos importantes para compor o todo do projeto a ser desenvolvido. Há uma noção de inteireza do processo e do projeto, no sentido de que todos os elementos que foram empreendidos para executar o projeto cênico desaguam na visualidade do personagem, participando ainda do processo de interpretação pela audiência posteriormente. O profissional, aqui, pontua que se percebe em todos os projetos que desenvolve, e em cada um consegue perceber

em que nível de conhecimento e desenvolvimento técnico se encontra/encontrava, pontuando que não os sente como melhores ou piores, ou ainda em evolução linear, ms sim como possibilidades a cada momento de vida e experiência. Os dados subjetivos, assim, são os que compõem a figura.

> "*Tudo o que você olhar na natureza, tem linha, forma, cor, volume e textura. Tudo. Apague a luz. Você não vai ver nada mais, você perde, você perde a cor. A gente trabalha com cor, a pele é colorida. Eu tenho que entender o colorido da pele para aplicar o colorido que eu vou usar, tanto no embelezamento quanto na transformação. O rosto ou o corpo, ele é tridimensional. Então é como uma escultura. Se você colocar um luz lateral ela tem uma imagem, uma luz frontal ela tem outra, uma luz de cima é outra figura, uma luz de baixo é outra. Então se a gente tem a luz, a gente tem a sombra, a gente tem o volume. Se a gente tem a cor, a gente tem a intenção do que aquela cor quer passar. A gente tem as combinações para fazer essa composição. A linha é fundamental porque ela é que da direção da intenção que eu quero nessa construção, eu posso pegar uma sobrancelha e através das linhas deixar o rosto completamente malévolo, ou ingênuo, ou tímido, só mudando a linha da sobrancelha. Então esses elementos ali são fundamentais em tudo. É através das linhas que eu consigo fazer a construção das formas e entender o equilíbrio, entender as divisões, as separações, os distanciamento, vai me dar um referencial para a construção, pro equilíbrio e para a formação ou para a deformação desse rosto. Luz e Sombra ela vai me trazer, vai ser a ferramenta que me dá a possibilidade de modelar esse rosto. Dando mais forma, suavizando a forma, e equilibrando a forma. A cor ela, como ela está presente no ser humano, ela faz parte da construção. Eu não uso mais um tom de base na pele. Eu uso quatro, cinco, seis, tons. Porque eu quero que a maquiagem deixe a pessoa quem ela é, e não uma máscara. E se a gente observa as cores da pele ela não tem uma cor única, ela não é um chapado, um papel sulfite. Ela tem diferenças. O que eu como artista faço, é equilibrar essas diferenças, ou mudar os lugares dessas cores para que elas fiquem favoráveis, sejam favoráveis à construção desse embelezamento ou da transformação dessa forma. Então não tem como fugir disso."*

> *"todos trabalhos, cada vez que eu faço um trabalho, esse trabalho é uma somatória de tudo. Então a cada trabalho que eu vou fazendo ele tem uma representação de como eu estou até aquele instante. Quando eu faço um outro já houve uma evolução. Então eu já somei coisas, porque na verdade sempre que a gente, eu tenho isso, toda vez que eu faço um trabalho sou muito crítico com meu trabalho, muito crítico, antes de qualquer pessoa falar, eu já enxerguei, eu já vi, e eu sempre me cobrei muito, assim, eu posso fazer isso bem melhor, eu posso fazer isso bem melhor, o próximo que eu fizer... mas eu não sofro, eu fico assim, no próximo ciclo que eu fizer eu já sei o que eu não posso fazer e o que eu devo repetir. Então eu vou construindo e eu guardo isso para mim. [...] Então se eu falar de algum trabalho meu eu vou estar desmerecendo outro. Porque todos eles foram importantes dentro de cada fase, e de cada situação."*

Finalizando este núcleo de sentido, observamos que **acesso** é o elemento que novamente parece vincular todas estas experiências aqui descritas, porém com um diferencial do acesso amplo e temporal do núcleo anterior, que se associa a formas de adquirir os conhecimentos: aqui a **qualidade do acesso** parece ser a faceta deste que melhor alinhava as vivências descritas e relacionadas pelos indivíduos entrevistados. Por qualidade de acesso, não estamos trazendo juízo de valor para atribuir às vivências rótulos como ruim/bom, ou quaisquer outros. Aqui, qualidade de acesso se orienta para as características advindas das formas de aces-

so (que se configuraram como figura a partir das partes que compunham os todos de cada sub-item do núcleo Qualificação) e que se elaboram e refinam ao orientarem as escolhas e possibilidades de seletividade do campo perceptivo dos indivíduos entrevistados. Há disponíveis em seus relatos uma aparente constância descrita nas formas de relação com os acessos ao conhecimento, apresentando repetições em suas ações da prática profissional (estas em vinculação ainda a suas escolhas de aquisição de recursos de fundamentos teórico-técnicos). Neste sentido, a qualificação do acesso ao conhecimento de fundamento da profissão parece configurar padrões de relação entre os sub-itens deste segundo núcleo de sentido, de Relação. Seus fluxos figura-fundo, mais uma vez, se mantem com dinamismo e riqueza de elementos de composição, revelando as correlações de dados das vivências dos indivíduos, sem a compreensão destas como causa-efeito, ou qualquer outra forma de articulação que vise buscar causas únicas ou diretas para fenômenos que, conforme pudemos acompanhar ao longo deste estudo, são maiores, mais amplos, complexos e multi-orientados.

***

Ao encerrarmos este capítulo, nos damos conta que as descrições dos núcleos de sentido aqui realizadas, trazendo algumas partes de falas como forma de ilustrar sua composição, ressaltam a complexidade do campo que forma a figura de área de atuação do maquiador-caracterizador. As diferenças inerentes aos relatos dos indivíduos entrevistados não se constituem como divergências, ou dados que se excluem/anulam, visto que é na valorização das subjetividades que se ancora tanto a prática clínica gestáltica, como a própria concepção da percepção como um todo (em uma relação indissociável de dados objetivos e subjetivos). A função mais abrangente das entrevistas aplicadas a este estudo, é a de trazer a voz e vivência de profissionais maquiadores-caracterizadores como ilustrativas da dinamicidade do fluxo figura-fundo destes mesmos profissionais, ao focarmos em *como* compreendem seus campos internos de conhecimento de teoria e de prática, tanto em separado quanto em associação. A generosidade da partilha que os colegas proporcionam para este estudo permite que realizemos aqui esta tentativa de diálogo entre seus relatos e as noções de *todo-parte* e *figura-fundo*, que, por sua vez, servem tanto como fundamentos teóricos para aplicação no campo do design, como no da pintura, no estudo da per-

cepção, no campo da clínica gestáltica, e também na sustentação do fundo de conhecimentos do maquiador-caracterizador. Na busca pela simplicidade de formas básicas trazidas pelos experimentos e aplicações dos estudos de gestalt do objeto e de percepção visual, e pensando sua relação primeira com a maquiagem, nos orientamos para a luz enquanto fenômeno base para dar suporte a todo o estudo que se desdobrou diante de nós neste espaço de construção de entendimentos que criamos aqui. As características descritas e pontuadas ao longo desta jornada enfatizam também os campos da *forma* e da *qualidade* que perpassam as relações aqui descritas, seja no plano da fundamentação teórica do estudo, seja no plano dos dados trabalhados a partir das entrevistas. Podemos também, de certa maneira, resumir que, aqui, forma e conteúdo caminham não lado a lado, mas entrelaçados e indissociáveis, assim como a própria relação organismo-meio. Ainda, os dados trazidos pelos entrevistados atendem às demandas das figuras dadas pelo roteiro de entrevista proposto e aceito por eles, porém não se restringe ao conteúdo que seria aqui estudado. A riqueza de exploração das subjetividades facilita com que novas figuras surjam a todo momento, tão logo sejam fechadas as figuras anteriores em aberto no campo, e assim seguimos com dados que permitem outros e novos estudos, que porventura se desejem realizar a partir da vastidão de possibilidades que se desdobra diante de nosso plano perceptivo.

[RE]ENCONTRO

O mito da caverna

Roteiro lido, idéias estéticas trocadas, alinhamento refinado, material separado, seguimos para as gravações na caverna. A mente, fervilhante como sempre, já havia construído seus caminhos de criação, mesmo sem conhecer ator, local, nada mais concreto. As possibilidades de misturas químicas, as formas de aplicação, tudo para alcançar o resultado combinado e desejado já havia sido calculado pelo cérebro-artista-projetista.

Véspera de iniciar as gravações, noite ansiosa, acordo com a alma parecendo ter sido transposta. Viro para a assistente e só falo:

- *Eu tinha pensado umas coisas pra gente fazer… mas não vai ser isso não, me veio um outro caminho essa noite.*

Arriscar em produção curta e em cima da hora não é do meu estilo, porém algo se fez presente e parecia fazer total sentido.

Chegamos ao local da gravação. E tudo se conectou, trazendo novas nuances e criando novos todos, e imagens, e possibilidades, e desafios. O novo caminho se revelou o caminho acertado, abrindo espaço para encontros com as luzes e sombras do ambiente, da história, do meu fazer, do meu saber.

Nas luzes de velas as sombras dançam na cena, nas pedras, e me permitem contemplar minhas sombras, meus anseios e temores, e na câmera vejo a beleza da luz tomando conta, revelando as formas sem forma, indicando o tormento e o reencontro do personagem consigo, e do meu eu comigo.

Dias seguidos de gravação em local distante, com trilha difícil, chuva forte, muita lama, equipamentos pesados, desafiando a criatividade e os limites de espaço, tempo, atuação, sensibilidade, flexibilidade. Sair da zona de conforto, ir além, tudo em teoria muito bonito e bem contado, mas que não não comporta a complexidade da experiência vivida.

Na caverna os testes foram, também, de alma. E quando, por algum momento, a dúvida se fez presente, me vinha a voz da minha avó e seus conselhos de preta velha:

- *Estude! Tenha conhecimento! Conhecimento é a única coisa que ninguém tira da gente!*

Assim suspirava a voz daquela a quem a vida e o homem não permitiram acesso formal ao estudo nas escolas, mas que acumulou na existência conhecimento deste e de outros mundos, marcando sua passagem por este plano com um nível além: o de evolução da alma em toda sua completude e sabedoria.

E no escuro da caverna o conhecimento se fez presente. Os fundos viraram figura. E as sombras sustentaram as luzes que precisavam vir à tona, trazendo poesia para um momento de reencontro e reapropriação não só da minha potência criativa, mas da minha potência de ser. E sendo, sou. Sou sombra. E sou luz. E dessa fusão a existência ganha sentido, cores, afeto e criações. Sigo sendo. Na luz e na sombra. Dentro e fora da caverna da alma. Aqui e além. E, ao longe, a escuto sussurrar suavemente:

- *SILÊNCIO! Ação!*

(RE) ENCONTRO

"Será uma pena se você só acreditar naquilo que puder ser comprovado por meios estatísticos. Sinto muita pena de você, se só for governado pelo que pode medir, pois eu tenho curiosidade pelo incomensurável. Interesso-me pelos sonhos, e não só pelo que existe aqui. Não me importa a mínima o que está aqui. Isso eu vejo. Muito bem, meça, se quiser passar a vida medindo, mas a mim interessa o que está lá fora. Há tanta coisa que não vemos, não tocamos, não sentimos, não compreendemos. Supomos que a realidade seja a caixa em que fomos colocados, e não é, eu lhes asseguro. Abra a porta, um dia, e olhe para fora para ver quanta coisa há. O sonho de hoje será a realidade de amanhã. No entanto, nós nos esquecemos de como sonhar."

Leo Buscaglia

Viver o agora e pensar o porvir

Pensar relações é o fio condutor de todo este trabalho. Relações entre humanos, entre humanos e seu meio social, entre humanos, máquinas e produtos, entre seu corpo e sua mente, entre seus afetos e raciocínios, enfim, entre o tangível e o intangível. Compreender que é ao olhar para o processo de existência que encontramos este fio condutor, é também trazer à luz a vivência enquanto prática e teoria integradas e indissociáveis. E é neste caldeirão de informações, experiências e potências que se constroem os conhecimentos e criações dos profissionais-personagens que ilustram este caminho de pesquisa. Há em suas histórias um reconhecimento de seus saberes, limites, expectativas e entrecruzamentos de áreas da vida desaguando no campo da prática profissional enquanto maquiadores-caracterizadores. Há, ainda, esperança de ampliação dos campos relacional e de produção criativa. Após todas as reflexões e partilhas realizadas neste estudo, considerar a atividade de maquiagem de caracterização apenas como uma sequência de aplicação de técnicas é, sem dúvidas, reduzir seu escopo, espectro de atuação e possibilidade de inserção nos segmentos específicos de atividade cênica.

Há, hoje, muito mais enquanto demanda criativa por parte do meio ao maquiador-caracterizador do que se imagina popularmente. É de fundamental importância ressaltar o caminho basilar de estudo e fundamentação teórico-técnica para o desenvolvimento deste profissional enquanto um ser mais amplo, aprofundado e com competência para a construção de um projeto de visualidade para uma personagem que envolve sim a parte prática de aplicação e materialização, mas também a parte de projeto e construção intelectual desta mesma personagem, dialogando com os demais setores envolvidos no projeto cênico no qual o profissional esteja envolvido.

A criatividade (via processo de construção de projetos de caracterização) do maquiador-caracterizador, parte importante da composição deste estudo, é alimentada por todas as suas fontes de experiência, que são elementos de constituição de sua percepção de mundo, e por sua possibilidade de correlação entre sua historicidade, seu embasamento teórico-técnico advindo de fontes diversas de aprendizado, e suas práticas e experimentações. Criar, diante deste contexto, portanto, envolve não segmentar corpo e mente, não separar passado-presente-futuro como momentos estanques e sem contato e troca contínuas, não hierarquizar saberes e fontes de informação a priori e sem contextualização.

As explorações e descrições de correlações apontadas no diálogo que encerra este texto abrem ainda espaço para continuadas reflexões resultantes da elaboração dos dados trazidos pelos maquiadores-caracterizadores. Enquanto aqui nos reservamos a estruturar uma observação da parte técnica das relações entre estes dados e a fundamentação sobre percepção visual (com seus dados objetivos e subjetivos) e processos de criação, não deixamos de observar, contudo, os elementos políticos oriundos das relações humanas e trabalhistas presentes a todo momento nos relatos dos entrevistados. Com eles, abrem-se outros caminhos de reflexão e, quem sabe, novas pesquisas. É possível e desejável que sejam estudados os campos de inserção do profissional em equipes de trabalho cênico - como se dá, qual o papel desenvolvido, momentos de inserção, espaço de criação e comando de equipes, compreensão de seu papel e relevância para o projeto final que se desenvolve em conjunto com direção, atores, arte, cenografia, iluminação, e tantos outros que fazem parte deste contexto. Daqui, podemos seguir observando e problematizando as relações formais de trabalho, legislações específicas (ou a falta delas), registros profissionais, implicação des-

sa regulamentação na formalização do profissional, sua inserção no mercado, seu retorno financeiro e consequente possibilidade de atualização constante na área.

Os caminhos para dar continuidade aos estudos sobre a maquiagem de caracterização e sobre o profissional maquiador-caracterizador são inúmeros, e destacamos que independentemente de quais sejam os escolhidos, é de suma importância que revisemos nosso entendimento acerca da construção deste profissional e do que implica sua atuação prática nos espaços onde atua. Como pudemos refletir ao longo deste estudo, assim como a tecnologia, as pesquisas, a indústria e as sociedades se modificam com o passar do tempo a partir da relação entre a ampliação do conhecimento e acúmulo de experiências coletivas e individuais, paralelamente, podemos considerar que a maquiagem enquanto materialidade, a profissão de maquiador e o segmento de maquiagem como um todo (e o de maquiagem de caracterização em particular) também se modificam, recebem interferências do meio e das atuações específicas dos indivíduos, e, por conseguinte, compõem novas demandas de estudo, ensino, pesquisa, prática, formalização profissional, atuação direta em equipes e legislação correspondente a cada subsetor de atividade.

Esta pesquisa, enfim, é fruto de paixão e experiências pessoais, e também um exercício de distanciamento necessário destes, em busca de objetividade para sua realização. Aqui, temos uma tentativa de representação de uma parte, que, por mais abrangente que tenha se mostrado, ainda assim não dá conta de expressar o todo em suas complexas e profundas dimensões. Espera-se que, ao final desta jornada conjunta, novos horizontes tenham sido vislumbrados, e que ao pensarmos em um maquiador para a realização de um trabalho não o façamos reproduzindo os frequentes e desrespeitosos discursos que o reduzem a um "aplicador de pó" e o desqualificam. Sabemos que somos mais, somos muitos, e merecemos ser reconhecidos também enquanto produtores de conhecimento, com sensibilidade e fundamentação caminhando juntos, indissociáveis. Que este diálogo transborde as linhas destas páginas e nossa voz ecoe mundo afora. Nos reencontramos nas encruzilhadas deste campo vasto chamado existência. Até breve!

"Ninguém é tão sábio que não tenha necessidade de ser um eterno aprendiz."

Mãe Stella de Oxóssi

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ABRAMSON, A. **Electronic Motion Pictures: A History of the Television Camera.** Berkeley: University of California Press, 1955.

ABRAMSON. A. **The History of Television, 1880 to 1941**. Jefferson (EUA): MacFarland, 1987.

ABRAMSON. A. **The History of Television, 1942 to 2000**. Jefferson (EUA): MacFarland, 2003.

AGUIAR, R. C. POLICARPO, M. C. Fenomenologia da Percepção: Uma abordagem para a investigação de experiência de consumo. **Consumer Behavior Review**, 01 Dezembro 2018, Vol.2(2), p.72-83.

AHMED, E. **A textbook of ophthalmology**. New Delhi: Prentice-Hall, 2001.

ALBERS, J. **A interação da cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ALBUQUERQUE, D. R. M. **Então, bate!: trajetórias de um processo criativo.** 2017, 94 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFPE, Recife.

ALDRIDGE, M. **Miles of MAC**. New York: Rizzoli, 2014.

ALMEIDA, P. **A aprendizagem criativa em contextos não formais: caracterização e processos subjetivos constitutivos.** 2015, 211f. Tese (Doutorado em Educação) UNB, Brasília.

ALMEIDA, P. L. **A presença negra no teatro de revista dos anos 1920.** 2016, 126f. Dissertação (Mestrado em História Social) UFF, Niterói.

ALTMANN, F. **Die maske des schauspielers praktische anleitung in der kunst sich zu schminken** Berlin: 1892. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.0035529962&view=2up&seq=5&skin=2021 >

ALVIM, M. B. **Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia**. 2007, 387f. Tese (Doutorado em Psicologia) UNB, Brasília.

ALVIM, M. B. O fundo estético da Gestalt-Terapia. **Revista da Abordagem Gestáltica**, jan-jun 2007, XIII(1): p.13-24.

AMAR, J-P. **Histoire de la photographie.** Que sais-je? 2020. 3a ed.

AMERICAN Mask Manufacturing Com- Theatrical Make-up — An Excellent Side Line. **The Midland Druggist and Pharmaceutical Review**, 1918, v.52, n.1, p.262-263. Disponível em: < https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=udel.31741112267804&view=2up&seq=1&skin=2021 >

ANDRADE, B. O. Da natureza viva à pintura bruta: Cézanne e Merleau-Ponty. **Viso** (Rio de Janeiro), 01 Julho 2013, Vol.VI(12), p.80-93.

ANDRADE, S. M. *et al*. Construção e evidências psicométricas de uma escala de avaliação da percepção visual. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Jan 2012, Vol.25(1), p.21-29.

ANDREWS. I.; NIKOLOPOULOS, K. Introducing particle physics concepts through visual art. **Physics Education**, 2018, Vol.53(5), p.054001.

ANGELOGLOU, M. **A history of make-up.** New York: Macmillan, 1970.

ARAÚJO, A.C.C. **Comunicação visual no processo de geração de ideias: uma proposta para a técnica de criatividade creation.** 2018, 149f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção)- UFRN, Natal.

ARCAND. K.; WATZKE, M. **Light: the visible spectrum and beyond.** Nova York: Black Dog & Leventhal Publlishers, 2015.

ARISTIDES, J. **The classical drawing atelier: a contemporary guide to traditional studio practice.** New York: Watson-Guptill Publications, 2006.

ARMAND. **Cosmetics: Their Purpose and Proper Use. A text book for teachers.** The Armand Company , 1935.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** São Paulo: Cengage Learning, 2016.

AUCOIN, K. **Making Faces**. Nova York: Little, Brown and Company, 1997.

AUCOIN, K. **FaceForward.** Nova York: Little, Brown and Company, 2000.

AZEVEDO, R. O. P. **Manual prático de caracterização (técnica).** Rio de Janeiro: Edição Talmagráfica, 1948.

AZULAY, R.D.; AZULAY, R. D.; AZULAY-ABULAFIA, L. **Dermatologia**. São Paulo: Guanabara Koogan, 2021, 8a ed.

BACH JUNIOR. J. A pesquisa de Goethe com as cores e a educação fenomenológica. **Perspectiva** (Florianópolis, Brazil), 01 Dezembro 2015, Vol.33(2), p.805-822.

BACH JUNIOR. J. As cores fisiológicas na ciência de Goethe: educação e fenomenologia. **Ciência & Educação**, 01 Março 2016, Vol.22(1), p.117-128.

BAILÃO, A. O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete. **Estudos conservação e restauro**, 01 Janeiro 2009, Vol 1.

BAKER, N.; KELLMAN, P. J. Abstract Shape Representation in Human Visual Perception. **Journal of Experimental Psychology: General,** 2018, Vol.147(9), p.1295-1308.

BALDO, M. V. C., HADDAD, H. Ilusões: o olho mágico da percepção. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, 01 Dezembro 2003, Vol.25(suppl 2), p.6-11.

BALLERINI, F. **História do cinema mundial.** São Paulo: Summus, 2020. [edição eletrônica]

BALL, P.; RUBEN, M. Color Theory in Science and Art: Ostwald and the Bauhaus. **Angew. Chem. Int**. Ed. 2004, 43, 4842 –4846.

BANDEIRA, D. A.; TARRAN, M. L.; CASTRO, E. C. Study on the theory and the practice of color with the use of online resources. In: **IARTEM** – 14th Lisbon 2017 Internacional Conference on Textbooks and Educational Media: Changing media, changing schools, 2017, Lisboa. v. 1.

BARBER, P.J.; LEGGE, D. **Percepção e informação.** Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BARNES, S. **About Face - Celebrity makeup techniques.** Londres: Apple Press, 2010.

BARREIRA, D. B. **Análise de um programa de práticas expressivas através da arte em uma escola de ensino básico.** 2014, 103f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.

BARRETO, L. C. **Teatro Nove Musas**.. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - UNB, Brasília, 2013.

BARRETO, M. Cinema, ciência e percepção. **ARS** (São Paulo), 01 Dezembro 2014, Vol.12(24), p.98-115.

BARROS, A. **A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço.** São Paulo: Annablume / Fapesp. 1999.

BARROS, I. M. **Representações da monstruosidade na caracterização das personagens do filme Freak (1932)**. 2017, 142f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

BARROS, L.R.M. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe.** São Paulo: Ed. Senac, 2011.

BARROS, L. R. M. **A cor inesperada: uma reflexão sobre os usos criativos da cor.** 2012, 279f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - USP, São Paulo.

BASS, M.(ed.), **Handbook of Optics,** Vol. I Geometrical and Physical Optics, Polarized Light, Components and Instruments. New York: McGraw-Hill, 2010a.

BASS, M.(ed.), **Handbook of Optics,** Vol. II Design, Fabrication, and Testing; Sources and Detectors; Radiometry and Photometry. New York: McGraw-Hill, 2010b.

BASS, M.(ed.), **Handbook of Optics,** Vol. III Vision and Vision Optics. New York: McGraw-Hill, 2010c.

BASTEN, F. **Max Factor - O homem que mudou as faces do mundo.** São Paulo: Matrix Editora, 2014.

BATCHELOR, D. **The Luminous and the Grey.** Londres: Reaktion Books, 2014.

BATISTA, T, C. **Corpo e formação humana: uma perspectiva fenomenológica.** 2016, 98f. Dissertação (Mestrado em Educação) - UFSC, Florianópolis.

BATY, P. **The anatomy of colour: the story of heritage paints and pigments**. Londres: Thames & Hudson, 2017.

BAUDOT, F. **Moda do século**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BAUMGARDNER, P.; PERLS, F. S. **Gifts from Lake Cowichan & Legacy from Fritz**. Palo Alto, CA: Science and Behavior Books, 1975.

BAUMGARTEN. A. G. **Estética: A Lógica Da Arte E Do Poema.** Petrópolis: Vozes, 1993.

BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014

BEARDSLEE, D. C; WERTHEIMER, M. **Readings in Perception.** New Jersey: D. Van Norstrand Company, 1958.

BEARDSLEY, M. **Aesthetics: from classical Greece to the present. A short history.** New York: Macmillan, 1966.

BECKER, H. S. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BECKER, H. S. **Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BEHAR, C.; PERIN. F. **Psicologia da percepção.** Rio de Janeiro: SESES, 2015.

BELLANTONI, P. **If it's purple, someone's gonna die : the power of color in visual storytelling for film**. Burlington: Focal Press, 2005.

BELLMAN, W. F. **Lighting the Stage: Art and Practice.** New York: Chandler Pub. Co, 1974.

BELLMAN, W. F. **Scene Design, Stage Lighting, Sound, Costume & Makeup - A Scenographic Approach**. Nova York: Harper & Row, 1983.

BELTRAME, V.N.; ANDRADE, M.(Org) **Teatro de máscaras.** Florianópolis: UDESC, 2010.

BEM, C. **A luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva**. 2014, 159f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) -UFRGS, Porto Alegre.

BENNETT, J. **Cosmetics and Skin: Early Movie Makeup.** 17 Fevereiro 2013. Disponível em: <http://www.cosmeticsandskin.com/cdc/early-movie.php>

BERNARDET, J-C.; RAMOS, A. F. **Cinema e história do Brasil.** São Paulo: Contexto, 1994.

BERNARDO. L. M. **História da luz e das cores. Vol 1.** Porto: Editora UP, 2005.

BERNARDO. L. M. **História da luz e das cores. Vol 2.** Porto: Editora UP, 2007.

BERNARDO. L. M. **História da luz e das cores. Vol 3.** Porto: Editora UP, 2010.

BERNARDO, L. M. **Luz, vida, saúde - A Ação da luz sobre os seres vivos, e a saúde humana numa perspetiva científica, histórica e cultura.** Coimbra: Coimbra University Press, 2020.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

BEST, J.(org) **Colour Design - Theories and Applications**. Amsterdã: Elsevier, 2017.

BEYES, T. Colour and Organization Studies. **Organization studies,** Out 2017, Vol.38(10), p.1467-1482.

BIERGER-THIELEMANN, M. et al. (org) **Fotografia del XX secolo.** Colonia: Taschen, 2006.

BINDER, Studio. **How to use color in film.** 2016.

BLACK, P. **The Beauty Industry: Gender, Culture, Pleasure.** Londres: Routledge, 2004.

BLACKMAN. C. **100 anos de moda.** São Paulo: Publifolha, 2012.

BLASCO, J.; KEHOE, V, J. R. **The Professional Makeup Artist. Motion Pictures , Television, Print and Theatre. Vol I: History. Technical. Beauty.** Marceline, EUA: Walsworth Publishing Company, 2005.

BLASCO, J.; KEHOE, V, J. R. **The Professional Makeup Artist. Motion Pictures , Television, Print and Theatre. Vol II: Character Makeups.** Marceline, EUA: Walsworth Publishing Company, 2005.

BLASCO, J.; KEHOE, V, J. R. **The Professional Makeup Artist. Motion Pictures , Television, Print and Theatre. Vol III: Laboratory Procedures.**

Marceline, EUA: Walsworth Publishing Company, 2005.

BLOECHLE, J. *et al.*, Neuro-cognitive mechanisms of global Gestalt perception in visual quantification. **NeuroImage** (Orlando, Fla.), 01 Novembro 2018, Vol.181, p.359-369.

BOLOGNIA, J.; JORIZZO, J. L. ; RAPINI, R. P. **Dermatology**. Vol. 1 e 2. New York: Elsevier, 2003.

BORDRON, J.F. Percepção e iconicidade, diagrama e mônada. **Estudos semióticos**, 01 Março 2018, Vol.14(1).

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução.** Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

BORGES, M. C. F. A literatura e a imagem configuradas na arte clássica: análise do Rapto de Persefone. **Acta Scientiarum. Language and Culture** (UEM), Jan, 2009, Vol.31(1), p.61(9).

BOVA, B. **The story of light.** Chicago: Sourcebooks, 2001.

BOVET, J. The Evolution of Feminine Beauty. In: KAPOULA, Z.; VOLLE, E.; RENOULT, J.; ANDREATTA, M. (orgs) **Exploring Transdisciplinarity in Art and Sciences.** New York: Springer, 2018.

BOWLING, B. (org) **Kanski - Oftalmologia Clínica: uma abordagem sistemática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2016, 8d ed

BRACHART, A. **L'art de se maquiller & de se grimer.** Bruxelas: Adelphy Brachart, 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/lartdesemaquille00bracuoft >

BRACHART, A. **L'art de se grimer.**. Bruxelas: E. Lelong, 1914. Disponível em: <https://archive.org/details/lartdesegrimer00bracuoft >

BRAGA, J. Objects of perception and objects for perception. From the aesthetic concepts to the picture theory. **Acta scientiarum. Language and culture**, 01 Novembro 2016, Vol.38(4), p.413-421.

BRANDT, A.; EAGLEMAN, D. **The runaway species: how human creativity remakes the world.** Edimburgo: Canongate Books: 2017.

BREUIL, C.; JENNINGS, B.; GUYADER, N.; KINGDOM, F. Color improves edge classification in human vision. **PLoS Computational Biology**, Out 2019, Vol.15(10), p.e1007398.

BRIDAROLLI, A.; ATAK, S.; HERM, C. Analysis of Wilhelm Ostwald's "Colour Organ" with Raman microspectroscopy. **Applied Physics A**, 2016, Vol.122(11), p.1-10.

BRIOSCHI, G. **Arte hoje 5**. São Paulo: FTD, 2003a.

BRIOSCHI, G. **Arte hoje 7**. São Paulo: FTD, 2003b.

BRIOSCHI, G. **Arte hoje 9**. São Paulo: FTD, 2003c.

BROWN, B.; IVERSON, A. **Bobbi Brown Beauty. The ultimate beauty resource**. Nova York: HarperCollins, 1997.

BROWN, B.; OTTE, D. B.; WADYKA, S. **Bobbi Brown Makeup Manual. For Everyone from Beginner to Pro.** Londres: Headline Springboard, 2008.

BROWN, B.; WADYKA, S. **Bobbi Brown Beauty Evolution. A guide to a lifetime of beauty.** Nova York: HarperCollins, 2002.

BROWN, B. **Bobbi Brown Pretty Powerful: beauty stories to inspire confidence.** São Francisco: Chronicle Books, 2012.

BROWN, T. G. *et al*. **The Optics Encyclopedia Basic Foundations and Practical Applications.** (5 Vol Set). Weinheim: Wiley-VCH, 2004.

BUBER, M. **Eu e tu.** 2 ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

BUCK, J. **Jacques Buck's Buhnenkopf**. Berlin: Ludwig Carsten, 1903 [1919 reprint]. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1903-jacques-bucks-buhnenkopf-1919-reprint-with-hand-written-notes-in-english-finnish/ >

BURKE, P. (org) **A escrita da história – novas perspectivas.** São Paulo: Ed. UNESP, 1992

BURTON, C. E. **Burton's amateur actor, a complete guide to private theatricals.** New York: Dick & Fitzgerald, 1876.Disponível em: < https://archive.org/details/burtonsamateurac00-burt/page/147/mode/2up >

CAMARGO, R. A. **Luz e cena: Processos de comunicação co-evolutivos.** 2006, 181f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) USP, São Paulo.

CAMARGO, R. G. **Função estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, R. G.. Luz e cena: impactos e trocas. **Sala Preta**, 2015, 15(2), p. 106-116.

CAPELATO, M.; et al. (orgs) **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2007.

CARIJO, M. C. A., KASTRUP, V. Expressividade como qualidade dinâmica: uma discussão sobre percepção na arte. **Revista Polis e Psique**, 01 Setembro 2019.

CARREIRO, L. R. R.; HADDAD, H; BALDO, M. V. C. Componentes sensoriais e atencionais do tempo de reação: efeitos do tamanho, excentricidade e previsibilidade de estímulos visuais. **Psicologia: Teoria e Pesquisa,** Abril-Junho, 2012, Vol.28(2), p.133(8).

CARVALHO, G. M. M. Levantamento de questões sobre a relação entre percepção e linguagem. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Janeiro 2000, Vol.13(1), p.39-47.

CARVALHO, P. S.; SOUZA, A. S. Iluminação, Tecnologia e Sociedade. **Gazeta da física,** Sociedade Portuguesa de Física, Jun 2016, v.39, n.1/2., p.45-48, Disponível em <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/119/article/990/pdf >

CASTELBAJAC, K. **The face of the century: 100 years of makeup and style.** Nova York: Rizzoli, 1995.

CASTRO, P. A. A onto-fenomenologia do mundo em Merleau-Ponty ou o (im)pensado de Husserl – uma proposta de leitura a partir de o filósofo e sua Sombra. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, 01 Agosto 2008, Vol.8(2), p.179-190.

CASTRO, T. G., GOMES, W. B. Autoconsciência e ambiguidade perceptual cinestésica: experimento fenomenológico. **Psicologia em estudo**, 01 Junho 2011, Vol.16(2), p.279-287.

CASTRO, T. G., GOMES, W. B. Fenomenologia e Psicologia Experimental no Inicio do Seculo XX. **Psicologia: Teoria e Pesquisa,** 2015, Vol.31(3), p.403(8).

CAGNIN, S. Algumas contribuições das neurociências para o estudo da relação entre o afeto e a cognição. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, 01 Agosto 2008, Vol.8(2), p.473-504.

CARANFA, A. Learning to see: Art, beauty, and the joy of creation in education. **Journal of Aesthetic Education**, 2016, Vol.50(2), p.84(20).

CARDELLA, B. H. P. **A construção do psicoterapeuta: uma abordagem gestáltica**. São Paulo: Summus, 2002.

CASABIANCA, L. (org) **The New TV : a comprehensive survey of high definition television.** Westport: Meckler, 1992.

CASTRO, M. G.; ANDRADE, T. M. R.; MULLER, M. C. Conceito mente e corpo através da história. **Psicologia em Estudo, Maringá**, jan/abr 2006, v. 11, n. 1, p. 39-43.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Os sentidos no espetáculo. **Revista de antropologia** (São Paulo), 01 Jan 2002, Vol.45(1).

CAVANAGH, J.; JOWERS, S. **Theatrical Costume, Masks, Make-up and Wigs: A Bibliography and Iconography.** Londres: Routledge, 2000.

CECCATO, P. **O design gráfico e a neurociência: a percepção visual da assinatura gráfica de marca e suas respostas neurocerebrais.** 2013, 190f. (Mestrado em Design e Expressão Gráfica) - UFSC, Florianópolis.

CESAR, N. **Os primeiros segredos da direção de arte**. Brasília: Ed. Senac, 2009.

CHALMERS, H. **The Art of Make-up, For the Stage, Screen and Social use.** New York: Appleton-Century Company, 1925. Disponível em: <https://archive.org/details/dli.ministry.09859/mode/2up >

CHAMPLIN MFG Co. **Beauty's Boudoir: Useful Toilet Hints,** New York, 1886. Disponível em: <http://www.cosmeticsandskin.com/booklets/champlins.php >

CHICAGO MANUSCRIPT CO. **The Actor's Manual and Handbook : Containing Useful Information for Amateurs and Professionals** Chicago: Chicago Manuscript Co, 1900. Disponível em: <https://archive.org/details/actorsmanualhand00chic >

CLARK, J. **Theatrical Cosmetics: Making Face, Making "Race"**, 25 Dez 2014. Disponível em: https://recipes.hypotheses.org/4755

COLOMBO, A. A. Criticism of cinema from the concept of Cultural Industry. **Semina**. Revista Cultural e Científica da Universidade Estadual de Londrina. Ciências sociais e Humanas, 01 Junho 2015, Vol.36(1), p.19-28.

CORBIN, A.; VIGARELLO, G.; COURTINE, J. J. (orgs.). **História do corpo: 1. Da Renascença às Luzes.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008a.

CORBIN, A.; VIGARELLO, G.; COURTINE, J. J (orgs.). **História do corpo: 2. Da Revolução à Grande Guerra.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008b.

CORBIN, A.; VIGARELLO, G.; COURTINE, J. J. (orgs.). **História do corpo: 3. As Mutações do Olhar. O Século XX.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008c.

CORSON, R.; GLAVAN, J. **Stage Makeup**. Boston: Allyn & Bacon, 1942. 9a ed.

COSTA, C. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. São Paulo: Ed. Moderna, 2004.

COSTA. C. F. **Por que resolver problemas na educação matemática? Uma contribuição da escola da Gestalt.** 2008. 220 f. Tese (Doutorado em Educação) – PUC, Rio de Janeiro.

COSTA, M. F. A clínica da psicofísica. **Psicologia USP**, 01 Março 2011, Vol.22(1), p.15-44.

COSTA, M. **Maquiagem**. São Paulo: Luste Editores, 2013.

COSTA, M. F. (org) **Color Vision Sensation and Perception.** Lausanne: Frontiers, 2016.

COSTA, M. N. B. **Introversão-extraversão e preferências entre cores.** 1980, 152f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - FGV, Rio de Janeiro.

COX, B; JONES, C. S.; STAFFORD, D. **Última moda. Uma história ilustrada do belo e do bizarro.** São Paulo: Publifolha, 2013.

COX, J. A. **A Century of Light.** New York: Benjamin Co., 1979. Disponível em: < https://archive.org/details/centuryoflight00coxj >

CRARY, J. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CROCHÍK, J. L. A forma sem conteúdo e o sujeito sem subjetividade. **Psicologia USP**, 01 Março 2010, Vol.21(1), p.31-46.

CRUZ, A. J. **As cores dos artistas. história e ciência dos pigmentos utilizados em pintura**. Lisboa: Apenas livros, 2004.

CSILLAG, P. **Comunicação com cores: uma abordagem científica pela percepção visual.** São Paulo: SENAI-SP Editora / ESPM, 2015.

CUPERTINO, A. F. **Aula 6: Fundamentos de Luminotécnica.** Viçosa: UFV, 2021. Disponível em: <https://www.gesep.ufv.br/wp-content/uploads/Aula-7-Calculo-luminotecnico.pdf >

CURRIE, T. **A concise history of British television 1930-2000.** Tiverton : Kelly Publications, 2000.

DAMÁSIO, A. R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano.** São Paulo: Cia das Letras, 2010.

DANCKWARDT, V. P. **O Edifício teatral – resultado edificado da relação palco-platéia**. 2001. 204f. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - UFRGS, Porto Alegre.

DAS **Schminken in Theorie und Praxis** (Makeup in Theory and Practice). Berlin, 1910. Disponível em: <http://taramaginnis.com/c-1910-das-schminken-in-theorie-und-praxis-makeup-in-theory-and-practice-berlin/ >

DAVIDS, E. **The Art of Make-Up** , 1901. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1901-the-art-of-make-up-by-edith-davids/

DAVIS, G.; HALL, M. **The makeup artist handbook: techniques for Film, Television, Photography and Theatre.** Nova York: Focal Press, 2012.

DAZIAN, W. **Dazian's Catalog of theatrical goods, costumer's supplies, regalia, church & military trimmings, society goods etc.** New York: W. Dazian, 1880. Disponível em: < http://taramaginnis.com/1880-dazians-catalog-of-theatrical-goods-costumers-

supplies-regalia-church-military-trimmings-society-goods-etc-w-dazian/ >

DEBRECENI, T. **Special Makeup Effects for Stage and Screen: making and applying prosthetics.** New York: Focal Press, 2009.

DE MARCO, P.; MARGAGLIOTTA, A. Il progetto del bianco e la materia dell'architettura. **Techne**, 2018, Vol.16, p.113-121.

DENIER, T. **The amateur's hand-book and guide to home or drawing room theatricals**. New York: S. French, 1866. Disponível em: <https://archive.org/details/amateurshandbook00deni/page/n4/mode/1up >

DENISON'S **Makeup Guide For Amateurs and Professionals.** Chicago: T. S. Denison & Company, 1919. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1919-denisons-makeup-guide-for-amateurs-and-professionals/ >

DERZE, F. **Cidade à noite: iluminação artificial e modernidade**. 2014, 360 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

DESIDERI, M. **Processo criativo da maquiagem nas artes visuais: o ponto de vista de um "maquiartista",** 2021. 235 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista. Disponível em < https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/210977/desideri_mr_me_ia_-par_sub.pdf?sequence=5 > (texto completo disponível a partir de 11/05/2024 conforme solicitação do autor)

DE WITT. **De Witts's How to manage amateur theatricals. Showing the easiest way for arranging drawing room performances.** New York: De Witts, 1880. Disponível em: < https://archive.org/details/dewittshowtoman00unkngoog/page/n6/mode/2up >

DIAMOND, K. **Kevin Aucoin - A beautiful life. The success, struggles, & beauty secrets of a legendary makeup artist.** Nova York: Atria Books, 2003.

DICK & FITZGERALD. **Dick's Makeup Book** New York: Gustav KlipertTheatrical Goods, 1900. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1900-dicks-makeup-book-by-dick-fitzgerald/ >

DK. **The Illustrated Story of Art: The Great Art Movements and the Paintings that Inspired them.** Londres: DK Publishing, 2013.

DOURADO, P. **A construção de uma jornada intimista. Entre autoria e colaboração, o processo criativo de direção de arte em Maria Antonieta de Sofia Coppola**. 2013, 86f. Dissertação (Mestrado em Comunicação em Semiótica) - PUC, SP.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DOWNING, S. J. **Beauty and cosmetics 1550-1950.** Oxford: Shire Library, 2012.

DRESP-LANGLEY, B.; REEVES, A. Colour for Behavioural Success. **i-Perception** (London), Abril 2018, Vol.9(2), p.1-23.

DUNLOP, C. J. **Apontamentos para a história da iluminação da cidade do Rio de Janeiro**.Rio de Janeiro: Cia de Carris, Luz e Força, 1949. Disponível em: <https://archive.org/details/apontamentosilum1949dunl/mode/thumb >

EAGLEMAN, D. **The brain: the story of you.** Nova York: Vintage Books: 2015.

EAGLEMAN, D. **Incognito: the secret lives of the brain.** Edimburgo: Canongate Books: 2016.

EAGLEMAN, D. **Cérebro: uma biografia.** Rio de Janeiro: Rocco: 2017.

EBERSOL, I. **Territórios discursivos de gênero no cinema contemporâneo: Representação de gênero através da direção de arte.** 2015, 187f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - UFPEL, Pelotas.

ECO, U. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, U. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECKSTUT, J.; ECKSTUT, A. **The secret language of color: science, nature, history, culture, beauty of red, orange, yellow, green, blue & violet.** Nova York: Black Dog & Leventhal Publlishers, 2013.

EDWARDS, B. **Color: a course in mastering the art of mixing colors.** Nova York: Tarcher/Penguin**,** 2004.

EISBERG, R. M., LERNER, L. S. **Física. Fundamentos e Aplicações,** v.4. São Paulo: McGraw-Hill (1983).

EISEMAN, L. **PANTONE® guide to communicating with color**. Cincinnati: How Books, 2000.

EISEMAN, L. **Color: Messages and meanings: a PANTONE® color resource.** Gloucester: Hand Book Press, 2006.

EISEMAN, L. **The complete color harmony: expert color information for professional results. PANTONE® Edition.** Beverly: Rockport Publishers, 2017.

EISEMAN, L.; CUTLER, E. P. **Pantone - on Fashion - A Century of Color in Design**. São Francisco: Chronicle Books, 2014.

EISEMAN, L.; RECKER, K. **PANTONE® - the 20th Century in color.** São Francisco: Chronicle Books, 2011.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELDRIDGE, L. **Face Paint: The Story of Makeup.** Nova York: Abrams Image, 2015.

ENDO, A. C. B.; ROQUE, M. A. B. Atenção, memória e percepção: uma análise conceitual da Neuropsicologia aplicada à propaganda e sua influência no comportamento do consumidor. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, 01 Abril 2017, Vol.40(1), p.77-96.

ESTRADA, M. R. **Manual de criatividade: os processos psíquicos e o desenvolvimento**. São Paulo: Ibrasa, 1992.

FACHIN, O. **Fundamentos de metodologia**. 5 ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.1: Straight Stage Makeup.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933a.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.2: Basic Principles of Character Make-up.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933b.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.3: Advanced Principles of Character Make-up.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933c.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.4: Making-up youth for older characters.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933d.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.5: Popular Stage Types.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933e.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.6: Characters in dramatized fiction.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933f.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.7: Shakespeare's characters: Merchant of Venice, Merry Wives of Windsor, Midsummer Night's Dream.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933g.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.8: Shakespeare's characters: Richard III, Julius Caesar, Hamlet, Twelfth Night.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933h.

FACTOR, M. **Max Factor's hints on the art of make-up. Booklet n.9: Shakespeare's characters: Othello, King Lear, Macbeth.** California: Max Factor's Makeup Studio, 1933i.

FADIMAN, J.; FRAGER, R. **Teorias da Personalidade.** São Paulo: Harper & Row do Brasil, 1979.

FAGAN, J.; SHEPHERD, I. L. **Gestalt-terapia: teoria, técnicas e aplicações.** Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

FALCÃO, C. L. C. A obra de Goethe e o viajante naturalista Humboldt. **Ciência e Natura**, 2016, Vol.38(3), p.1238-1245.

FAPESC. Brasil se mantém como o quarto maior mercado mundial de cosméticos. **Fapesc na Mídia**. São Paulo: FAPESC, 21 mar 2017.Disponível em: https://namidia.fapesp.br/brasil-se-mantem-como-o-quarto-maior-mercado-mundial-de-cosmeticos/133094

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX.** São Paulo: Perspectiva; SESCSP, 2012.

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; SESCSP, 2013.

FEITOSA-SANTANA, C.; *et al*. Espaço de cores. **Psicologia USP**, January 2006, Vol.17(4), p.35-62.

FERNANDES, M. R. S. **Da cor magenta: um tratado sobre o fenômeno da cor e suas aplicações**. Rio de Janeiro: Synergia, 2008.

FIELD, G. **Chromatography or Treatise on Colours and Pigments and of their powers in paintings**. Londres: Tilt & Bogue, 1835.

FIELL, C. DIRIX. E. **A moda da década de 1920**. São Paulo: Publifolha, 2014a.

FIELL, C. DIRIX. E. **A moda da década de 1930**. São Paulo: Publifolha, 2014b.

FIELL, C. DIRIX. E. **A moda da década de 1940**. São Paulo: Publifolha, 2014c.

FILHO, J. G. **Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma**. São Paulo: Escrituras, 2009.

FINLAY, V. **Colour - Travels through the Paintbox.** Londres: Sceptre, 2002.

FIORIN, E, LANDIM, P. C, LEOTE, R. S., (orgs). **Arte-ciência: processos criativos (Desafios contemporâneos)**. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015.

FITZ-GERALD, S. J. A. **How to "Make-Up" a Practical Guide for Amateurs and Beginners** Londres: Samuel French, 1901. Disponível em: https://archive.org/details/howtomakeuppract00fitziala/page/n9/mode/2up

FLORENTINO, A.; TELLES, N., (Orgs). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

FOGG, M. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FOGLIANO, F. A experiência estética: consciência, linguagem e narrativa. In: ROCHA, C; MEDEIROS, M. B.; VENTURELLI, S. (Orgs.). **Art - Arte e Tecnologia - Modus Operandi Universal.** Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2012, p.72-80 Disponível em <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/10art_FernandoFogliano.pdf >

FOGLIANO, F. Da experiência estética à teoria dos afetos *hipermidiatizada*? In: **Ignições** ROCHA, C.; SANTAELLA, L. Goiânia: Media Lab / UFG: Ciar, 2017. Disponível em: < https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/4/capitulos/c01.html >

SIMÕES, C. F. À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. **Sala Preta**, 2015, 15(2), p. 117-135.

FORTIN, S; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ,** Brasil, Jan./Jun. 2014, vol. 1/1, p. 1-17.

FOSTER, H. (org) **Vision and Visuality - discussions in contemporary culture.** Seattle: Bay Press, 1988.

FOX, C. H. **Theatricals: Or the Art Of Making Up**. Londres: C. H. Fox, 1890. Disponível em: < https://archive.org/details/artofmakingupfor00foxc/mode/2up >

FRASER, T.; BANKS, A. **O guia completo da cor**. São Paulo: Editora Senac SP, 2007.

FREIRE, M.R.L. **Criatividade, autoconsciência e habilidades cognitivas: um estudo sobre a experiência interna relacionada ao processo criador em artistas plásticos, estudantes de arte e leigos não iniciados.** 2016, 165f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - UFPE, Recife.

FRITH, K. T. Globalizing Beauty: A Cultural History of the Global Beauty Industry. Paper apresentado na **Annual Conference - ICA**, Seattle/ EUA, Maio 2014, 33f.

FRYERS, A. **A Guide to the Stage** by Austin Fryers, Londres: R. A. Everett1, 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924075702237 >

FROBISHER, J. E. **Frobisher's Makeup book: A Complete Guide on the Art of Making-Up the Face for the Stage.** New York: J. J. O'BRIEN, PRINTER, 1882. Disponível em: <https://archive.org/details/frobishersmakeup00frob/mode/2up >

GAIR, J. **Arte no corpo.** Portugal: QuidNovi, 2006.

GARATE, M. V. Tradição letrada e cinema mudo: em torno de algumas crônicas mexicanas de começos do século XX.

Alea: Estudos Neolatinos, Julho 2008, Vol.10(2), p.197(15).

GARCIA, G. **The actors' art: A Practical Treatise on Stage Declamation, Public Speaking and Deportment, for the Use of Artists, Students and Amateurs.** Londres: T. Pettitt, 1882. Disponível em: <https://archive.org/details/actorsartapract00garcgoog/mode/1up >

GAZE, L. **Disruptive, game-changing innovation. 2016 State of Innovation.** Toronto: Thomson Reuters, 2016. Disponível em <http://images.info.science.thomsonreuters.biz/Web/ThomsonReutersScience/%7B81d76ae6-9d3b-453c-8f7c-b76a3c80046d%7D_2016_State_of_Innovation_Report.pdf>

GESLIN, A.B. A figura, o fundo e o abismo (Em homenagem ao Groupe μ). **Estudos semióticos**, 01 Dezembro 2015, Vol.11(3), p. 69-76.

GEGENFURTNER, K. R.; SHARPE, L. T. (Orgs). **Color Vision: From Genes to Perception.** New York: Cambridge University Press, 1999.

GEGENFURTNER, K.R.; KIPER, D.C. Color Vision. **Annu. Rev. Neurosci.** 2003. 26, p.181–206.

GIL, F. P. S. C. Luz e património cultural. **Gazeta da física,** Sociedade Portuguesa de Física, Jun 2016, v.39, n.1/2., p.21-24, Disponível em <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/119/article/984/pdf >

GINGER, S; GINGER, A. **Gestalt - uma terapia do contato.** São Paulo: Summus, 1995, 4a ed [1987].

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GOLDSTEIN, N. **The history of television.** New York: Portland House, 1991.

GOMBRICH, E. H. **A história da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, [1950] 2000, 16a ed.

GOMES, A. **Poéticas, cinema e educação – um estudo sobre experiências de aprendizagem com cinema na escola.** 2015, 290f. Tese (Doutorado em Educação) - UFSCar, São Carlos.

GONÇALVES, C. C. M. C. A Luz como Intervenção Urbana. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 03, Ed. 06, Vol. 05, pp. 25-41, Junho de 2018. Disponível em < https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arquitetura/luz-como-intervencao >

GOULD, B. **Any Woman Can Look Lovelier**. New York: Barbara Gould Co, 1931. Disponível em: <http://www.cosmeticsandskin.com/booklets/gould-1931.php >

GRAHAM, K. In the Shadow of a Dancer: Light as Dramaturgy in Contemporary Performance. **Contemporary theatre review**, 03 Abril 2018, Vol.28(2), p.196-209

GRIFFIN, L. D. Reconciling the statistics of spectral reflectance and colour.. **PLoS ONE**, Nov 8, 2019, Vol.14(11), p.e0223069.

GUIMARÃES,L. **A cor como informação: a construção biofísica, linguistica e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

GUINSBURG, J; NETTO, J. T. C.; CARDOSO, R. C. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GULRAJANI, M. L. (org) **Colour measurement - Principles, advances and industrial applications**. Filadélfia: Woodhead Publishing, 2010.

HAAGEN-SCHÜTZENHÖFER, C. Students' conceptions on white light and implications for teaching and learning about colour. **Physics Education**, 2017, Vol.52(4), p.044003 (8pp).

HAGEMAN, M. **Hageman's Makeup Book. Grease paints: their origin, use and application.** Chicago: The dramatic publishing company, 1898. Disponível em: <http://taramaginnis.com/hagemans-makeup-book-1898-by-maurice-hageman/ >

HALLAWELL, P. **Visagismo - Harmonia e estética**. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

HALLAWELL, P. **Visagismo Integrado - Identidade, estilo e beleza**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

HALLAWELL, P. **À mão livre - a linguagem visual.** São Paulo: Ed. Senac, 2017.

HALLIDAY, D., RESNICK, R. **Física**, v4. Rio de Janeiro: LTC, 1983.

HARDIN, C. L., MAFFI, L. (org) **Color categories in thought and language**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HARESFOOT & RUCE. **How to make-up: a practical guide for amateurs &C.** Londres: Samuel French, 1877.Disponível em: <http://taramaginnis.com/1877-how-to-make-up-a-practical-guide-for-amateurs-c-by-haresfoot-rouge/ >

HARRISON, C. **Theatricals and tableaux vivants for amateurs**. Londres: L. Upcott Gill. 1882, Disponível em: < https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002021710d&view=2up&seq=1&skin=2021 >

HAWKER, Y. **Make-up Designory's Beauty make-up**. New York: Make-up Designory, 2004.

HAY, B. **Style Me Vintage: Hair**. Londres: Pavilion, 2010.

HELLER, E. **A psicologia das cores - Como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HELMER, N. **Actor's "make-up" book. A practical and systematic treatise on the art of making up for the stage**. New York: Harold Roorbach, 1888. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1888-actors-make-up-book-by-n-helmer/ >

HERCULES, L. C. **Sob o domínio da cor: Análise dos filmes Pierrot le fou e Le bonheur**. 2013, 151f. Dissertação (Mestrado em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais) USP, São Paulo.

HERMAN, A. E. **Inteligência visual: aprenda a arte da percepção e transforme sua vida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

HERNANDEZ, G. **Classic Beauty: The history of makeup.** Nova York: Schiffer Publishing, 2011.

HERNÁNDEZ, M.H.O.; LINS, E.Á., (Orgs). **Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design**. Salvador: EDUFBA, 2016.

HEWITT, P. G. The Delightful Addition of Colored Lights.(FOCUS ON PHYSICS BUILDING AN UNDERSTANDING OF PHYSICAL PRINCIPLES). **The Science Teacher**, 2018, Vol.85(3), p.10(3).

HILARY, F. Sister arts: the life of colour and the colour of life in the work of Alice Meynell and Elizabeth Butler. **Word & image** (London. 1985), 02 Janeiro 2020, Vol.36(1), p.48-63.

HIPPERTT, R. T. M., SILVEIRA, L. M. Diálogos entre som e cor. **Visualidades**, 01 Agosto 2019, Vol.17, p.26-26.

HIRATUKA, C.(coord.). **RELATÓRIO DE ACOMPANHAMENTO SETORIAL - Cosméticos.** Projeto: Boletim de Conjuntura Industrial, Acompanhamento Setorial e Panorama da Indústria. Convênio: ABDI e NEIT/IE/UNICAMP. Campinas/SP: VoI, maio de 2008. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/Neit/images/stories/arquivos/RelatorioABDI/cosmeticos_vol_I_maio2008.pdf >

HIRATUKA, C.(coord.). **RELATÓRIO DE ACOMPANHAMENTO SETORIAL - Cosméticos.** Projeto: Boletim de Conjuntura Industrial, Acompanhamento Setorial e Panorama da Indústria. Convênio: ABDI e NEIT/IE/UNICAMP. Campinas/SP: Vol II, dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/neit/images/stories/arquivos/RelatorioABDI/cosmeticos_vol-II_dezembro2008.pdf>

HIRATUKA, C.(coord.). **RELATÓRIO DE ACOMPANHAMENTO SETORIAL - Cosméticos**. Projeto: Boletim de Conjuntura Industrial, Acompanhamento Setorial e Panorama da Indústria. Convênio: ABDI e NEIT/IE/UNICAMP. Campinas/SP: Vol III, junho de 2009. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/neit/images/stories/arquivos/RelatorioABDI/cosmeticos_vol-III_junho2009.pdf>

HIRATUKA, C.(coord.). **RELATÓRIO DE ACOMPANHAMENTO SETORIAL - Higiene pessoal, perfumaria e cosmético**s. Projeto: Boletim de Conjuntura Industrial, Acompanhamento Setorial e Panorama da Indústria. Convênio: ABDI e NEIT/IE/UNICAMP. Campinas/SP: Vol IV, dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/neit/images/stories/arquivos/RelatorioABDI/Cosmeticos_vol_IV.pdf>

HOFSTADTER, A.; KUHNS, R. (orgs) **Philosophies of Art and Beauty. Selected readings in Aesthetics from Plato to Heidegger.** Chicago: The University of Chicago Press, 1964.

HOGARTH, B. **Dynamic figure drawing.** Londres: Watson-Guptill, 1970.

HOLTZSCHUE, L. **Understanding Color: An Introduction for Designers**. New Jersey: Wiley, 2016.

HORNUNG, D. **Color: A workshop for artists and designers.** 2ed. Londres: Laurence King Publishing, 2005.

HOWETT, D. **Television Innovations: 50 Technological Developments: a Personal Selection**. Bridgwater (UK): Kelly Publications, 2006.

HOW **To Make-Up** New York: M. Stein Cosmetic Co, c.1919. Disponível em: <http://taramaginnis.com/c-1919-how-to-make-up-published-by-the-m-stein-cosmetic-co-new-york/ >

HYCNER, R. **De pessoa a pessoa: Psicoterapia dialógica.** São Paulo: Summus, 1991

HYCNER, R.; JACOBS, L. **Relação e cura em Gestalt-terapia.** São Paulo: Summus Editorial, 1997.

ISNARDI, K. L. **Iluminação Cênica na Construção da Visualidade: propriedades identitárias no espetáculo Benguelê (1998) do Grupo Corpo.** Trabalho de conclusão de curso. (Especialização em Design Cenográfico) - UFRGS, Porto Alegre, 2021.

ITTEN, J. **The art of color: Subjective Experience and Objective Rationale of Color.** New York: Wiley, 1973 [1961].

JABLONSKI, N. G. **Living color: the biological and social meaning of skin color.** Los Angeles: University of California Press, 2012.

JARDÍ, E. **Pensar com imagens.** São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

JONAUSKAITE, D.; *et al*. Feeling Blue or Seeing Red? Similar Patterns of Emotion Associations With Colour Patches and Colour Terms. **i-Perception** (London), Janeiro 2020, Vol.11(1), p.1-24.

JONES, R.; **Looking younger: Makeovers That Make You Look as Young as You Feel.** Beverly: Fair Winds, 2008.

JONES, R.; BOWER, L; YOUNG, P. **Makeup makeovers. Expert secrets for stunning transformations.** Beverly: Fair Winds, 2005.

JONES, R.; BOWER, L. **Makeup makeovers: weddings. Stunning looks for the entire bridal party.** Beverly: Fair Winds, 2006.

JONES, R.; **Looking younger: Makeovers That Make You Look as Young as You Feel.** Beverly: Fair Winds, 2008.

JULIANO, J. C. **A arte de restaurar histórias: O diálogo criativo no caminho pessoal.** São Paulo: Summus, 1999.

JULIANO, J. C. Gestalt-terapia: revisitando as nossas histórias. **IGT na Rede**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 2004. Disponível em: <http://www.igt.psc.br/ojs/viewarticle.php?id=33&layout=html >.

KANDEL, E. *et al*. **Princípios de Neurociências.** Porto Alegre: AMGH, 2014.

KANSKI, J. J.; BOWLING, B. **Oftalmologia Clínica - Uma abordagem sistemática.** Filadélfia, Saunders Elsevier, 2018, 8a ed.

KAKU, M. **O futuro da mente: a busca científica para entender, aprimorar e potencializar a mente.** Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

KALMAKURKI, M. Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella and Sleeping Beauty: The Components of Costume Design in Disney's Early Hand-Drawn Animated Feature Films. **Animation: an interdisciplinary journal**, Março 2018, V.13(1), p.7-19.

KAMLA, R. F. **Um olhar por meio de: máscaras uma possibilidade pedagógica.** 2012, 146f. Dissertação (Mestrado em Artes) USP, São Paulo.

KANDINSKY, W. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte e na pintura em particular.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KAUPPINEN-RÄISÄNEN, H.; JAUFFRET, M-N. Using colour semiotics to explore colour meanings. **Qualitative**

market research, 08 Janeiro 2018, Vol.21(1), p.101-117.

KEHOE, V. J-R. **Photographic make-up for stills and movies: color and black and white.** Nova York: Chilton Books, 1963.

KEHOE, V. J-R. **The Technique of film and television make-up.** New York: Hastings House, 1958.

KEHOE, V. J-R. **The Technique of film and television make-up for color and black & white.** Oxford: Focal Press, 1969 (2a ed revisada).

KEHOE, V. J-R. **The technique of the professional make-up artist.** Oxford: Focal Press, 1995.

KEMP, P. **Tudo sobre cinema.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KHUU, S. K.; HONSON, V. J.; CHALLINOR, K. L. The Influence of Cast Shadows on the Detection of Three-Dimensional Curved Contour Structure. **Perception**, Abril 2016, Vol.45(4), p.425-442.

KIVY, P. **Estética:fundamentos e questões de filosofia da arte.** São Paulo: Paulus, 2008.

KNELLER, G. F. **Arte e ciência da criatividade**. São Paulo: Ibrasa, 1978.

KOMIS, M. A., **Cinema, televisão e história.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KOSSOY, B. **Fotografia & história.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. 4a ed.

KOWZAN. T. Os Signos no Teatro - Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Orgs) **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KRISTIAN, M. Expressive Motion in the Early Films of Mary Ellen Bute. **Animation**, Julho 2019, Vol.14(2), p.102-116.

KUEHNI, R. G. **Color Space and its Divisions: Color Order from Antiquity to the Present**. New Jersey: Wiley-Interscience, 2003.

KUEHNI, R.G.; SCHWARZ, A. **Color Ordered: A Survey of Color Systems from Antiquity to the Present**. New York: Oxford University Press, 2008.

KUMADORI **Secrets of the Ichikawa Family** (Kabuki Makeup) 1918. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53125171j/f6.planchecontact >

LACY, T. H.; SORRELL, W. J. **The amateur's hand-book and guide to home or drawing room theatricals**. Londres: Theatrical Publisher, 1871. Disponível em: <https://archive.org/details/amateurshandbook00lacyuoft >

LA FOLLETTE, M. C. **Science on American television: a history**. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

LANGMAN, L; MOLINARI, J. A. **The New Video Encyclopedia.** New York: Garland, 1990.

LA PASTINA, C. C. Pesquisas Cromáticas. **Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional**, Curitiba: Dezembro 2016, Vol.11(29), p.181-198.

LAURICELLA, M. **Anatomia artística**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016

LAVATER, J. C. **Essays on physiognomy; for the promotion of the knowledge and the love of mankind.** Londres: G.G.J. & J. Robinson, 1793. Disponí-

vel em: <https://archive.org/details/b28766787/mode/2up >

LE BLON, J. C. **Coloritto: or the Harmony of coloring in painting: reduced to mechanical practice**. Londres: Samuel Palmer, 1725.

LEE, K. S. **The Color of the Year: A Textual Analysis of Pantone's Color Communication Techniques through the Application of Barthes' Semiotic**. 2015, 104f. (Master of Arts in Strategic Communication) Liberty University, Lynchburg (EUA).

LEICHNER, L. **Leichner-Album. 150 Characterköpfe für die Bühne.** Berlin: L Leichner, 1903.

LEITE, R. B. T. **A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie Capitu.** 2015, 192 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) –USP , São Paulo.

LEHMKUHL, L. A criatividade como potencializadora do processo gestalt-terapêutico. **IGT rede**, Rio de Janeiro, v.12, n.23, p.315-326, 2015. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1807-25262015000200004&lng=pt&nrm=iso >

LEOTE, R. **ArteCiênciaArte**.. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

LEVENTON, M. **História ilustrada do vestuário**. São Paulo: Publifolha, 2009.

LEVINE, M. P. **Perception of Beauty.** Londres: IntechOpen Limited, 2017.

LEVITT, T. **The Shadow of Enlightenment: Optical and Political Transparency in France - 1789-1848.** Oxford: Oxford University Press, 2009.

LEWIN, K. **Teoria de Campo em Ciência Social.** São Paulo: Pioneira Editora, 1965.

LEYSER, K. D. S. **Fundamentos de neurofisiologia e neuropsicologia.** Indaial: UNIASSELVI, 2018.

LIMA, A.B.M., org. **Ensaios sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty**. Ilhéus, BA: Editus, 2014.

LIMA, D. A. **Apropriação do conto maravilhoso pela telenovela brasileira: configuração e estratégias.** 2018, 241f. Tese (Doutorado em Comunicação) - UFSM, Santa Maria.

LIMA, E. F. W. Antigas estruturas para encenações teatrais contemporâneas: um galpão, uma arena e um palco elisabetano. Jan/jun 2017, **ARJ - Art Research Journal.** v.4, n.1, p.76-95. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/10142/8711 >

LISZT, R. G. **The Last Word in Make-up (Makeup Encyclopedia).** New York: Contemporary Play Publications, 1938. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015031015715&view=1up&seq=5&skin=2021 >

LOFFREDO, A. M. **A Cara e o Rosto: Ensaio sobre Gestalt-terapia**. São Paulo: Escuta, 1994.

LOGUE, H. Metaphysics of Color 1: Physicalist Theories of Color. **Philosophy Compass**, Abril 2016, Vol.11(4), p.211-219.

LOGUE, H. Metaphysics of Color 2: Non-Physicalist Theories of Color. **Philosophy Compass**, Abril 2016, Vol.11(4), p.220-231.

LOMAZZO, G. P. **A tracte containing the artes of curious paintinge, caruinge & buildinge.** Oxford: Ioseph Barnes for R.H, 1598.

LOWENGARD, S. **The Creation of Color in Eighteenth-Century Europe**. New York: Columbia University Press, 2008. Disponível em: http://www.gutenberg-e.org/lowengard/index.html

LUCIANI, N. M. Sobre a performatividade da luz. Jul/Dez 2012, **O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba**, n.8, p.87-101. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/47/pdf>

LUCIANI, N. M. **Iluminação Cênica: Uma experiência de ensino fundamentada nos princípios do design**. 2014, 217f. (Dissertação) Mestrado em Teatro - UDESC, Florianópolis.

LUCIANI, N. M. **Iluminação Cênica: A performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador.** 2020, 387f. (Tese) Doutorado em Artes Cênicas - USP, São Paulo.

LURIA, A. R. **Fundamentos de Neuropsicologia.** Rio de Janeiro: LTC, 1981.

LUZ, I. P. **O Cinema audiovisual - Um formato configurado na interação teatro/cinema e tv.** 2007, 160f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo.

McGREGOR, M. A.; DRISCOLL, P. D.; McDOWELL, W. **Head's Broadcasting in America: A Survey of Electronic Media.** New York: Routledge, 2010 (10a ed).

MADRUGA, Z. E. F. **Processos criativos e valorização da cultura: possibilidades de aprender com modelagem.** 216, 297f. Tese (Doutorado em Educação em Ciências e Matemática) - PUCRS, Porto Alegre.

MAGALHÃES, M. F. **Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica.** 2010, 236f. Tese (Doutorado Estudos Linguísticos) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras.

MAGALHÃES, S. A. A. **O processo criativo dos desenhistas de humor à luz das treze categorias cognitivas de Robert Root-Bernstein & Michele Root-Bernstein**. 2019, 121f. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Instituto Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.

MAGRIN, J. M. O. **Educação artística, Ensino Médio - Educação de jovens e adultos - Módulo 1 Artes Visuais**. Curitiba: Educarte, 2002a.

MAGRIN, J. M. O. **Educação artística, Ensino Médio - Educação de jovens e adultos - Módulo 2 Teatro**. Curitiba: Educarte, 200b.

MAGRIN, J. M. O. **Educação artística, Ensino Médio - Educação de jovens e adultos - Módulo 3 Música**. Curitiba: Educarte, 2002c.

MAGRIN, J. M. O. **Arte - Coleção Ensino Médio - Volume único**. Curitiba: Ed Opet, 2011.

MAIA, N. C. F. **Fundamentos básicos da oftalmologia e suas aplicações.** Palmas/TO: Universidade Federal do Tocantins / EDUFT, 2018

MALLOY-DINIZ, L. et al. (orgs) **Neuropsicologia: aplicações clínicas.** Porto Alegre : Artmed, 2016.

MARCONI, M. A.; LAKATOS. E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Ed. Atlas, 2005.

MARCONI, M. A.; LAKATOS. E. M. **Metodologia científica**. São Paulo: Ed. Atlas, 2018a.

MARCONI, M. A.; LAKATOS. E. M. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Ed. Atlas, 2018b.

MARCONI, M. A.; LAKATOS. E. M. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Ed. Atlas, 2018c.

MARQUES, G. C.; MELLO, L. A. **Óptica: Curso de Extensão.** Aracaju: UFS, 2011.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINEZ, M. C. B. **Relato das aparências de um entorno visível: seu processo criativo e a construção de uma linguagem visual.** 2012, 118f. Tese (Doutorado em Artes)– UNICAMP, Campinas.

MARTINS, D. O. **Autoria no processo de (re)leitura e produção audiovisual da obra A hora da Estrela por alunos do ensino médio**. 2017, 76f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Unisul, Tubarão.

MARTINS, P. E. A. M. **Teatro e Cinema: Experimento Interdisciplinar na Criação.** 2017, 157 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - UFRGS, Porto Alegre.

MARWICK, A. **Uma história da beleza humana.** São Paulo: Ed. Senac, 2009.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

MASCARENHAS, R. S. **O Auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual**. 2006, 151f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) UEC, Fortaleza.

MASON, L. **Eye Candy - 50 makeup looks for glam lids & luscious lashes**. Londres: Apple Press, 2008.

MATSUSHIMA, E. H. A questão ontológica da percepção de cor. **Paidéia** (Ribeirão Preto), Janeiro 2001, Vol.11(20), p.59-66.

MATURANA, H. R,; VARELA , F. J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana.** São Paulo: Palas Athena, 2001.

MAUAD. A. M. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.**Niterói : Editora da UFF, 2008.

McEVOY, T.; BOYES, K. T**he power of makeup. Looking your level best at every age.** Nova York: Fireside, 2003.

MCGRATH, D. Painting darkness with light: an interview with Darius Khondji. **Cineaste**, 2016, Vol.41(2), p.40(4).

MEDEIROS, L. S. **A evolução dos olhares sobre o corpo e a constituição histórica da Gestalt Terapia**. 2010, 54f. Monografia (Especialização em Psicologia Clínica – Gestalt Terapia) Florianópolis: Comunidade Gestáltica.

MEDEIROS, L. S. **Colorimetria: Workshop de aprofundamento para profissionais - Apostila**. Florianópolis: LSM Studio, 2019a.

MEDEIROS, L. S. **Formação de Maquiador - Apostila**. Florianópolis: LSM Studio, 2019b.

MEIRELES, T. **Pintura e imagens técnicas: um olhar contaminado e convertido**. 2011, 115f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - UNB, Brasília.

MELLO, R. L. S. **O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais.** 2008, 252f. Tese (Doutorado em Psicologia).- PUC, Campinas.

MELO, D. Percepção e Ontogênese: modulações transdisciplinares da subjetividade. **Fractal : Revista de Psicologia**, 01 Agosto 2017, Vol.29(2), p.103-109.

MELO. S. L. **Cognição e criatividade : um estudo sobre o processo criativo em uma instituição de inovação.** 2018, 92 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - UFPE, Recife.

MENDES, F. P. V. **Do caos à obra: desvelando afetos nos processos criativos de artistas visuais**. 2019, 180f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - UNIFOR, Fortaleza.

MENDES, J. Mercado de cosméticos cresce, apesar da crise. **Correio Braziliense,** Brasília, Seção Economia, 06 junho de 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2019/06/06/internas_economia,760579/mercado-de-cosmeticos-cresce-apesar-da-crise.shtml>

MENDONÇA, J. A poesia, o cinema e a holossignia. **DATJournal**, 01 Junho 2018, Vol.3(1), p.80-93.

MERÇON, F. E. S. Considerações acerca da figuratividade e da percepção **Estudos Semióticos**, n.4, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49211 >

MIGUEZ, J. C. A iluminação da Arquitetura e Seu Impacto Sobre a Cidade – City Beautification x L'Urbanisme Lumière. **Lume Arquitetura.** LaPro Edição 03: Iluminação de Fachadas e Monumentos. Maio 2005a, p.5-8. Disponível em: <https://lumearquitetura.com.br//pdf/LA_Pro3/02%20-%20pro_fachadas_Vis%C3%A3o_Geral.pdf >

MIGUEZ, J. C. O Potencial Cenográfico da Iluminação de Monumentos e Fachadas. **Lume Arquitetura.** LaPro Edição 03: Iluminação de Fachadas e Monumentos. Maio 2005b, p.28-32. Disponível em: <https://lumearquitetura.com.br//pdf/LA_Pro3/07%20-%20pro_fachadas_Especial.pdf >

MILHORIM, T. K., TELLES, T. C. B. A Percepção estética na fenomenologia Dufrenne: Contribuições possíveis para a Psicologia. **Psicologia em Estudo**, 01 Maio 2018, Vol.23, p.137-146.

MINAYO, M. C. S. (Org) **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. São Paulo: Hucitec, 2006, 9ª ed.

MLODINOW, L. **Elástico: como o pensamento flexível pode mudar nossas vidas.** Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

MOLINOS, D. **Maquiagem**. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

MOREIRA, M. P.; MONTEIRO, M. B. Televisão e crenças sobre a realidade social. **Psicologia**, 01 Janeiro 2009, Vol.23(1), p.27-54.

MORRIS, R. **Beautiful eyes - The ultimate eye makeup guide.** Crowns Nest: Allen Books, 2009.

MORTON, C. **The Art of Theatrical Makeup**. Londres: A. & C. Black, 1909. Disponível em: <https://archive.org/details/artoftheatricalm00mortuoft >

MOSTAÇO, E. (Org) **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do sul: Design editora, 2010.

MOURA, L. R. G. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator**. 2019, 183f. Tese (Doutorado em Artes) – UFMG, Belo Horizonte.

MURRAY, S. 'Never twice the samecolour': standardizing, calibrating and harmonizing NTSC colour television in the early 1950s. **Screen**, 2015, Vol. 56(4), p.415-435.

NACK, F. W. **The Makeup Book for Professionals**, Chicago: F. W. Nack, [circa 1900]. Disponível em: <http://taramaginnis.com/c-1900-the-makeup-book-for-professionals-f-w-nack/ >

NARDO, D. **The history of television.** Detroit: Lucent Books, 2010.

NASCIMENTO, C. **A Ciência como Legitimadora do Racismo.** Formiga (MG): Editora MultiAtual, 2021.

NASCIMENTO, O. **O processo de criação nas expedições experimentais multimídia**. 2017, 293f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo.

NASIO, J. D.(org) **Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NASIO, J. D. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NATHER, F. C., BUENO, J. L. O. Tempo subjetivo e percepção de movimento em obras de arte. **Estudos de Psicologia** (Natal), 01 Dezembro 2006, Vol.11(3), p.265-274.

NEIL, C. L. **Amateur Theatricals, A Practical Guide** Londres: C. A. Pearson, 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/amateurtheatrica00neil>

NETO. R. D. **Rainhas Trágicas: Uma Viagem pelos Perigos e Paixões de 15 Mulheres Que Ousaram Desafiar as Regras da Época em Que Viveram.** Lisboa: Vogais, 2022. [edição revisada de Rainhas Trágicas: Quinze Mulheres que Moldaram o Destino da Europa, 2016]

NEWTON, I. **Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light.** Londres: William Innys, 4a ed. 1730 [1704].

NEWTON, I. **Óptica**. São Paulo: Editora da USP, 2002.

NGUYEN- GREALIS, L.; **Art & Makeup**. Londres: Laurence King, 2015.

NGUYEN- GREALIS, L.; **Promakeup Design Book**. Londres: Laurence King, 2019.

NOBREGA, T. P. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia** (Natal), 01 Agosto 2008, Vol.13(2), p.141-148.

NOGUEIRA, K. A. P. **Cores, emoções e cartazes de cinema: Um estudo de respostas emocionais às cores utilizando o espaço afetivo**. 2017, 91f. Dissertação (Mestrado em Design) - UFCG, Campina Grande.

NOGUEIRA. L. **Manuais de Cinema V - Histórias do Cinema**. Covilhã: Livros LabCom, 2014.

NORRIS, E. H.; MacDONALD, W. **Denison's Makeup Guide for Amateur and Professional.** Chicago: T.S Denison & Company, 1928. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1926-denisons-makeup-guide-for-amateur-and-professional/ >

NOVLYANISKY, N. M. **A Practical Guide to Makeup**, Moscow: Leningrad Izkustva (Art) Press, 1940. Disponível em: <http://taramaginnis.com/a-practical-guide-to-makeup-by-n-m-novlyanisky-moscow-leningrad-izkustva-art-press-1940/ >

O'CONNOR, Z. Colour, contrast and gestalt theories of perception: The impact in contemporary visual communications design. **Color Research & Application**, 2015, Vol.40(1), p.85(8).

OCVIRK, O. G. *et al*. **Fundamentos de arte - teoria e prática.** Porto Alegre: AMGH, 2014.

OLD STAGER. **A Practical Guide to Private Theatricals.** Londres: Thomas Scott, 1875. Disponível em: < https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015065560628&view=1up&seq=7&skin=2021 >

OLIVEIRA, G. S.; CUNHA, A. M. O. Breves considerações a respeito da Fenomenologia e do método fenomenológico. **Cadernos da FUCAMP**, Monte Carmelo/MG, jan./ dez. 2008, v.7, p.1-12. Disponível em: <http://www.fucamp.com.br/nova/revista/revista0709.pdf >.

OSRAM. **Manual luminotécnico prático**. São Paulo: Osram. [s/d] Disponível em: < https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Livros/ManualOsram.pdf >

OSTROWER, F. **A sensibilidade do Intelecto. Visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. A beleza essencial.** Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1998.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Campinas: Ed. Unicamp, 2013a.

OSTROWER, F. **Universos da arte**. Campinas: Ed. Unicamp, 2013b.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PARRAGON Books. **Remember the Forties: A Pictorial History of an Intriguing Decade**. Bath (UK): Parragon books, 2011a.

PARRAGON Books. **Remember the Fifties: A Pictorial History of an Intriguing Decade**. Bath (UK): Parragon books, 2011b.

PARRAGON Books. **Remember the Sixties: A Pictorial History of an Intriguing Decade**. Bath (UK): Parragon books, 2011c.

PASSOS, L. A. P. O Teatro de Marcelo: historiografia e percepção do espaço teatral (séc. I a.C.). **Revista Do Museu De Arqueologia E Etnologia**, USP, 2021, n.36, p.204-225. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/163784/174945 >

PASTOUREAU, M. **Dicionário das cores do nosso tempo**. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

PASTOUREAU, M. **Blue: the history of a color.** Nova Jersey: Princeton University Press, 2001.

PASTOUREAU, M. **Preto: história de uma cor.** São Paulo: Ed. Senac/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo : Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. **Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo.** Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2016.

PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac, 2014. 10 ed.

PENNA, A. G. **Percepção e aprendizagem.** Rio de Janeiro/São Paulo/Lisboa: Ed Fundo de Cultura, 1966.

PENNA, A. G. **Percepção e realidade: uma introdução ao estudo da atividade perceptiva.** Rio de Janeiro/São Paulo/Lisboa: Fundo de Cultura, 1968.

PEREIRA, J. C. **Da Cidade Nova aos palcos: Uma história social do Maxixe.** (1870-1930) 2021, 310f. Tese (Doutorado em História) UFF, Niterói.

PEREIRA, J. C. O que são Blackfaces e por que eles são racistas? **Geledés**, 02 Fev 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-sao-blackfaces-e-por-que-eles-sao-racistas/>

PEREIRA, M. E. L. C. **Cinema, memória audiovisual do mundo.** Dissertação (Mestrado em em Artes Visuais) - UFMG, Belo Horizonte, 2005.

PEREIRA, P. Z. **O pensamento criativo no processo projetual: Proposta de um framework para auxiliar a criatividade em grupos de design.** 2016, 413f. Tese (Doutorado em Design) - UFRGS, Porto Alegre.

PERINELLI NETO, H., org. **Ver, fazer e viver cinema: experiências envolvendo curso de extensão universitária**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, 176p. Disponível em <http://books.scielo.org/id/k53tv/epub/perinelli-9788579837586.epub >

PERLS, F. S.; HEFFERLINE, R.; GOODMAN, P. **Gestalt-terapia.** São Paulo: Summus, 1997, 2a ed [1951].

PERLS, F. S. **Gestalt-terapia explicada: "Gestalt Therapy Verbatim**". São Paulo: Summus, 1977, 2a ed [1969].

PERLS, F. S. **Escarafunchando Fritz: Dentro e fora da lata de lixo**. São Paulo: Summus, 1979, 3a ed [1969].

PERLS, F. S. **A Abordagem Gestáltica e Testemunha ocular da terapia**. Rio de Janeiro: LTC, 1998, 2a ed [1973].

PERLS, F. S. **Ego, fome e agressão: Uma revisão da teoria e do método de Freud**. São Paulo: Summus, 2002, [1942].

PFEIFER, S. S. **Criatividade: um estudo nas fronteiras da ciência, da arte e da espiritualidade.** 2001, 274f. Tese (Doutorado em Engenharia) - UFSC, Florianópolis.

PINHEIRO, M. P. **A arte do disfarce: A maquiagem como mídia e o processo de construção de personagens na obra audiovisual.** 2016, 85f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo.

PINNA, B.; PORCHEDDU, D.; DEIANA, K. Illusion and Illusoriness of Color and Coloration. **Journal of Imaging**, Fev 2018, Vol.4(2), p.1-23.

PINTO, Ê. B. P**sicoterapia de curta duração na Abordagem Gestáltica: Elementos para a prática clínica**. São Paulo: Summus, 2009.

PINTO, C. G. **Processos Criativos da direção cinematográfica.** 2015. 153f. Dissertação (Mestrado em Meios e

Processos Audiovisuais) - USP, São Paulo.

PLUTCHIK, R. **The emotions: facts, theories, and a new model**. New York: Random House, 1962.

PLUTCHIK, R., **Emotion: Theory, research, and experience: Vol. 1. Theories of emotion**. New York: Academic Press, 1980.

PLUTCHIK, R. The Nature of Emotions: **American Scientist**, Vol. 89, n.4 Julho/Agosto 2001, p.344-350.

PLUTCHIK, R., **Emotions and Life: Perspectives from Psychology, Biology, and Evolution**. Washington: APA, 2002.

POHLMANN, A. R. **Pontos de Passagem: o tempo no processo de criação.** 2005, 252f. Tese (Doutorado em Educação) - UFRGS, Porto Alegre.

POLIT, D. F.; HUNGLER, B. P. **Fundamentos de pesquisa em Enfermagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

POLSTER, E.; POLSTER, M. **Gestalt-terapia integrada**. São Paulo: Summus, 2001.

PORTO, R. R. **Experiências estéticas anunciadas pelo fazer teatral em sala de aula: cor, som, movimento e silêncio como significantes narrativas para a formação docente.** 2019, 162f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - UFRGS, Porto Alegre.

POSSEBON, E. L. **A teoria das cores de Goethe hoje.** 2009, 168f. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) USP, São Paulo.

PROVENZI, E. (org) **Color Image Processing.** Jornal of Imaging, Mdpi Books, 2018.

QUAGLIA, M. A. C., FUKUSIMA, S. S. Cor, iluminação e orientação do reverso de uma máscara facial não afetam a ilusão da máscara côncava. **Estudos de Psicologia** (Natal), 01 Agosto 2009, Vol.14(2), p.97-105.

QUANT, M. **Classic make-up & beauty book.** Londres: Dorling Kindersley, 1997.

RAMOS, A. V. **O design da aparência de aparência de atores e a comunicação em cena**. 2008, 187f. Tese (Doutorado em Comunicação em Semiótica) - PUC, SP.

RANGEL, A. G. Q. **Quase-Cinema: educação em artes visuais com software livre de criação visual e remix.** 2013, 88f. Dissertação (Mestrado em Artes) - UNB, Brasília.

REBORDÃO, J. M. N. V. A Luz: Natureza, Aplicações, Ficção. **Gazeta da física,** Sociedade Portuguesa de Física, Jun 2016, v.39, n.1/2., p.14-20, Disponível em <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/119/article/983/pdf>

REDE, T. L. **The Road to the Stage Or, The Performer's Preceptor.** Londres: Joseph Smith, 1827. Disponível em: < https://archive.org/details/roadtostage-conta00rede/mode/1up >

REDOL, P. A Luz na pintura europeia medieval e moderna - Visões do mundo. **Gazeta da física,** Sociedade Portuguesa de Física, Jun 2016, v.39, n.1/2., p.25-31, Disponível em <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/119/article/985/pdf >

REED, P. **50 ícones que inspiraram a moda: 1950.** São Paulo: Publifolha, 2017a.

REED, P. **50 ícones que inspiraram a moda: 1960.** São Paulo: Publifolha, 2017b.

REED, P. **50 ícones que inspiraram a moda: 1970.** São Paulo: Publifolha, 2017c.

REED, P. **50 ícones que inspiraram a moda: 1980.** São Paulo: Publifolha, 2017d.

REED, P. **50 ícones que inspiraram a moda: 1990.** São Paulo: Publifolha, 2017e.

REINALDO. G. Das cavernas às prateleiras: sobre pigmentos, maquiagens e filtros. **Galáxia.** São Paulo, n.46, e54035, 2021, 24p. Disponível em <https://www.scielo.br/j/gal/a/dwKqs3KVjsMQBPmB43bfBnQ/?format=pdf&lang=pt >

RETIRED PERFORMER. **The Amateur, Or Guide to the Stage, Containing Lessons for Theatrical Novices.** New York: Fisher & Brother, 1851. Disponível em: < https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=n9FZAAAAcAAJ&pg=GBS.PA3 >

REYNOLDS, K. **Style Me Vintage: Makeup**. Londres: Pavilion, 2010.

RIBEIRO, A. R.; COELHO, L.; BERTOLAMI, O.; ANDRÉ, R. Luz: História, Natureza e Aplicações. **Gazeta da física,** Sociedade Portuguesa de Física, Jun 2016, v.39, n.1/2., p.6-13, Disponível em <https://www.spf.pt/magazines/GFIS/119/article/982/pdf >

RIBEIRO, O. L. C. **Criatividade na expertise: implicações para processos de aprendizagem de alto nível.** 2016, 389f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Católica de Brasília, Brasília.

RIBEIRO, J. L.P "Sobre as cores" de Isaac Newton – uma tradução comentada. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, 2017, v.39, n4, p.e4604-e4604-18.

RIBEIRO, J. P. **Gestalt-terapia – refazendo um caminho.** São Paulo: Summus, 1985.

RIBEIRO, J. P. **O ciclo do contato: temas básicos na Abordagem Gestáltica.** São Paulo: Summus., 1997.

RIBEIRO, J. P.. **Gestalt-terapia de curta duração**. São Paulo: Summus, 1999.

RIBEIRO, M. A. C. **A neurose obsessiva.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RIBEIRO, M. C. S. **As cores e a Visão e a Visão das Cores.** 2011, 86f. Dissertação (Mestrado em Optometria em Ciências da Visão) Universidade da Beira Interior, Covilhã.

RIRINUI, J; NGUYEN, L (org). **Makeup is art. Professional techniques for creating original looks.** Londres: Carlton Books, 2010.

ROBINE, J.M. **O Self desdobrado: Perspectiva de campo em Gestalt-terapia.** São Paulo: Summus, 2006.

RODRIGUES, H. E. **Introdução à Gestalt-terapia: Conversando sobre os fundamentos da Abordagem Gestáltica**. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROMCEVIC, N. What is shadow? **European Journal of Physics Education**, 2018, Vol.9(1), p.15-22.

ROSCOE, H. E. **Spectrum Analysis**. Londres: Macmillan and co, 1885.

ROSENFELD, A. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROTHE, A. **An Illustrated Catalog of Theatrical Wigs, Together with a Few Hints on Makeup**, Boston: A. Rothe, 1921. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175010160631&view=1up&seq=5&skin=2021 >

ROY, H. **Photographic make-up**. Londres: The Fountain Press, 1950.

SADOUL, G. **História do cinema mundial - das origens a nossos dias. V.I**. São Paulo: Martins Fontes, 1963a.

SADOUL, G. **História do cinema mundial - das origens a nossos dias. V.II**. São Paulo: Martins Fontes, 1963b.

SAES, S. F. A. **Percepção e imaginação**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SAKAMOTO, C. K. **A criatividade sob a luz da experiência: a busca de uma visão integradora do fenômeno criativo.** 1999. 296f. Tese (Doutorado em Psicologia). USP, São Paulo.

SALAZAR, P. **Processos criativos na televisão brasileira: A importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries.** 2008, 206f. Dissertação (Mestrado em Comunicação em Semiótica) PUC, SP.

SALLES, J. F.; HAASE, V. G.; MALLOY-DINIZ, L. (orgs) **Neuropsicologia do desenvolvimento: infância e adolescência.** Porto Alegre: Artmed, 2016.

SALVETTI, A. R. **A história da luz.** São Paulo: Livraria da física, 2008.

SAMPAIO, J. R. S. **Maquiagem teatral: Uma experiência metodológica de ensino na Licenciatura em Teatro.** 2015, 302f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - UFBA, Salvador.

SANTAELLA, L. **Percepção: Fenomenologia, ecologia, semiótica.** São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTA FÉ, M. S. P. A **Imaginação no processo de ensino / aprendizagem: Uma abordagem histórico cultural.** 2012, 255 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

SANT'ANNA, D. B. **História da beleza no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências.** São Paulo: Cortez Editora, 1987.

SANTOS, B. S. (Org.) **Conhecimento prudente para uma vida decente. "Um discurso sobre as ciências" revisitado**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

SANTOS, N. A., SIMAS, M. L. B. Função de Sensibilidade ao Contraste: Indicador da Percepção Visual da Forma e da Resolução Espacial. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Janeiro 2001, Vol.14(3), p.589-597.

SANTOS. P. O. C. **O pensamento da cor na obra de Josef Albers.** 2011, 297f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – PUC-RJ, Rio de Janeiro.

SCAPIN JÚNIOR, A. **O design cênico do circo: um olhar para o processo projetual.** 2011, 139f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

SCHWARTZ, J. e*t al.* Princípios dos cuidados com a pele. In: GUSSO, G.; LOPES, J. M. C.; DIAS, L. C. (Orgs.). **Tratado de Medicina e Comunidade: princípios, formação e prática. I & II.** Porto Alegre: Artmed, 2019. Cap. 192, p.4916-4940. [recurso eletrônico]

SCHULTZ, D. P.; SCHULTZ, S. E. **História da Psicologia Moderna.** 13 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

SEVERI, C. A idéia, a série e a forma: Desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. **Sociologia & Antropologia**, Nov 2011, Vol.1(2), p.53-75.

SHARMA, A. **Understanding Color Management**. New Jersey: Wiley, 2018.

SHIRLEY, J. Washes and Hues: Reading for Colour in Marie NDiaye. **French Studies**, 2017, Vol. 71(3), p.362-373.

SIK-LANYI, C.; SZÜCS, V.; HIRSCHLER, R. Coloured shadows—Why they can be photographed. **Color Research & Application**, Dezembro 2019, Vol.44(6), p.859-874.

SILLA, V. L. **O processo criativo e seus caminhos.** 2015. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre.

SILVA, C. A. F. Merleau-Ponty, percepção e arte. **Princípios** (Natal, Brazil), 01 Maio 2017, Vol.24(43), p.267-275.

SILVA, C. C.; MARTINS, R. A. A teoria das cores de Newton: um exemplo do uso da história da ciência em sala de aula. **Ciência & educação**, 01 Janeiro 2003, Vol.9(1), p.53-65.

SILVA, F, L. A liberdade de imaginar. **Literatura e Sociedade**, Dezembro 2002, Vol.7(6), p. 240-253.

SILVA. F. M., Uma proposta para o estudo da percepção: em torno da semiótica cognitiva. **Alfa : Revista de Linguística** (São José do Rio Preto), 01 Dezembro 2015, Vol.59(3), p.471-500.

SILVA, J.; NEVES, M. Arte e ciência: Possibilidades de reaproximações na contemporaneidade. **Interciência**, Jun 2015, Vol.40(6), p.423-432.

SILVA, L. C. F. **Performance Cibergótica: Processo Criativo de Figurino para o Posthuman Tantra.** 2019, 150f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - UFG, Goiânia.

SILVA, M. T. **O corpo no cinema: pensamento em movimento.** 2005, 113f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo.

SILVA, R. C. **O mambembe: uma experiência de criação de maquiagem na formação de atores.** 2008, 172f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - UFBA, Salvador.

SILVEIRA, L. M. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

SIMIS, A. *et al* **Comunicação, cultura e linguagem (Desafios contemporâneos)** São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2014.

SIMÕES, E. A. Q.; TIEDEMANN, K. B. **Psicologia da percepção. Volume 10 - I** . São Paulo: EPU, 1985a.

SIMÕES, E. A. Q.; TIEDEMANN, K. B.. **Temas básicos de Psicologia: Psicologia da percepção. Volume 10 - II** . São Paulo: EPU, 1985b.

SLACK, J. D.; HRISTOVA, S. Culture in-colour. **Cultural studies** (London), 04 Julho 2017, Vol.31(4), p.449-469.

SMITH, I. H. **Breve história da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

SMITH, P. Vermilion, or why Cézanne took the shine off things. **Word & image** (London), 02 Janeiro 2020, Vol.36(1), p.64-79.

SOBCHACK, V. **The persistence of history: cinema, television, and the modern event**. New York: Routledge, 1996.

SOCIEDADE Brasileira de Dermatologia, **Envelhecimento**. [s/d] Disponível em: <http://www.sbd.org.br/doencas/envelhecimento/ >

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SORANZO, A.; GILCHRIST, A. Layer and framework theories of lightness. **Attention, Perception & Psychophysics**, 2019, Vol.81(5), p.1179-1188.

SOUGEZ, M. L. **Historia de la fotografía**. Madrid: Cátedra, 1981.

SOUZA, J. F. V. **A maquiagem no processo de construção do personagem.** 2004, 140f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - UFBA, Salvador.

SOUZA, S. N. **A relação forma e função em edifícios teatrais em um ambiente virtual de aprendizagem.** 2006, 174f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - UFSC, Florianópolis.

SPENCER, K. **Pro Makeup: Salon Secrets of the Professionals.** Ontario: Firefly Books, 2009.

SPENCER, K. **Stage & Screen Makeup.** New York: Watson-Guptill, 2009.

SPICER, K. **Makeup: Trade secrets of the professionals.** Londres: A&C Black Publishers, 2009.

SPILANE, M.; SHELOCK, C. **Color Me Beautiful's - Looking Your Best: Color, Makeup, and Style. B**Madison Books, 1995.

SPILLER, J. (org) **Paul Klee Notebooks - Volume 1: The thinking eye.** Londres: Lund Humphries, 1961.

STANS, L. **Silent-ology: Silent Film Makeup: What Was It Really Like?** 22 Fev 2016. Disponível em: <https://silentology.wordpress.com/2016/02/22/silent-film-makeup-what-was-it-really-like/ >

STEVENSON, N. J. **Cronologia da Moda - de Maria Antonieta a Alexander McQueen.** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

STINTON, C. Performing colour and staging sound: revisiting Kandinsky's multimedia project. **Textual practice**, 07 Junho 2017, Vol.31(4), p.597-600.

STOCKMAN, A.; BRAINARD, D. H. Color vision mechanisms. In: BASS, M. (ed.), **Handbook of Optics, Vol. III Vision and Vision Optics**. New York: McGraw-Hill. 2010, cap.11, p.11.1–11.104.

STOŽER, A.; BREGANT, J. Physicalist and Dispositionalist Views on Colour: a Physiological Objection. **Acta Analytica**, 2017, Vol.32(1), p.73-93.

STRAUSS, I. **Paint, Powder and Makeup; The Art of Theatre Makeup From the Amateur and Classroom Viewpoint** Connecticut: Sweet & Son,

1936. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4512900&view=1up&seq=7&skin=2021 >

STROMER, K (org). **Color Systems in art and science**. New York: Golden Artist Color, 1999.

TABERHAM, P. **Lessons in Perception: The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist.** NY:, Berghahn Books, 2018.

TAGAI, K. *et al* (orgs). The light-makeup advantage in facial processing: Evidence from event-related potentials. **PLoS ONE**, 2017, Vol.12(2), p.1-15.

TALON-HUGON, C. **A estética: Histórias e teorias**. Lisboa:Texto&Grafia, 2008.

TASHIRO, C. S. **Pretty pictures: production design and the history film.** Austin: University of Texas Press, 1998.

TAYLOR, A.; ROY, S. **Making a monster.** New York: Chronicle books, 1980.

TESO, P. **Desenvolvimento de projetos audiovisuais: pela Metodologia DPA**. Ilhéus, BA: Editus, 2016, 334 p.

TISSOT, C. *et al*. **Manual Abilux para o desenvolvimento de fichas técnicas para luminárias LED.** São Paulo: Abilux - Associação Brasileira da Indústria de Iluminação. Outubro 2020. Disponível em: <https://abilux.com.br/docs/Manual_Abilux_Nov2020.pdf >

THE Actor and His Makeup .**The Peterson Magazine of Illustrated Literature.** New York: Penfield Bros. Jan-Jun 1895, v.106 p.731-742. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=CNQ2AQAAMAAJ&pg=PA732&dq=%22make-up%22+actors&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=%22make-up%22%20actors&f=false >

THOMAS, E. **Max Factor and Hollywood: A Glamorous History.** Cheltenham, UK: The History Press, 2018.

THOMPSON, N. **Style me vintage: Clothes**. Londres: Pavilion, 2012.

THOMPSON, N.; ROMERO, G. **Character make-up**. New York: Make-up Designory, 2008.

THROCKMORTON, C. **Catalog of the theater: Scenery, Lighting, Hardware, Painting, Costume, Make Up**. New York: Lenz & Riecker, 1934.

TORQUATTO, F. **O Boticário - Maquiagem.** Curitiba: Posigraf, 2011.

TORTORA, G. J.; DERRICKSON, B. **Princípios de anatomia e fisiologia.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016. 14. ed.

TOWNSEND, C. F. **Amateur Theatricals; A Practical Guide for Amateur Actors.** New York: H. Roorbach, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/amateurtheatrica00town/mode/2up >

TOWNSEND, C. F. **Private Theatricals: a concise manual.** Chicago: T. S. Denison, 1891. Disponível em: < https://archive.org/details/privatetheatrica00town/mode/2up >

TOWNSEND, C. F. **Wehman's Makeup Book, or, Guide to the Stage**, New York: Henry Wehman, 1899. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1899-wehmans-makeup-book-or-guide-to-the-stage-by-charles-townsend/>

TUDELLA, E. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.

TREGENZA, L. **Style Me Vintage: 1940s.** Londres: Pavilion, 2015.

TUGNY, A. **Regimes da cor.** 2010, 318f. Tese (Doutorado em Artes) - UFMG, Belo Horizonte.

TUKE, T. **A Discourse against Painting and Tincturing of Women, wherein the abominable sins of murther and poysoning, pride and ambition, adultery and witchcraft, are set forth and discouered.** London: Edward Marchant, 1616.

TURNER, G. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VAN DE GRAAFF, K. M. **Anatomia humana.** Barueri, SP : Manole, 2003.

VAN LEEUWEN, C.; PARAMEI, G. V. **Editorial: Colour and Form Perception: Straddling the Boundary.** Frontiers in Psychology, 09 Fev 2016.

VANPUTTE, C. L.; REGAN, J. L.; RUSSO, A. F. **Anatomia e fisiologia de Seeley** Porto Alegre: AMGH, 2016. 10. ed. [recurso eletrônico]

VASCONCELOS, I. N. **Fazendo a pele no auto do círio: processos criativos da maquiagem da comissão de frente.** 2019. 136 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - UFPA, Belém.

VERISSIMO, D. S. Expressão e conhecimento: a linguagem na Fenomenologia da Percepção. **Fractal: Revista de Psicologia**, 01 Dezembro 2012, Vol.24(3), p.513-524.

VERISSIMO, D. S. A teoria husserliana da doação perceptiva por perfis. **Psicologia USP**, 01 Dezembro 2016, Vol.27(3), p.521-530.

VERONEZI, J. B. R.; DAMASCENO, P. B.; FERNANDES, Y. B. Funções psicológicas superiores: origem social e natureza mediada. **Rev. Ciênc. Méd.**, Campinas, nov./dez., 2005, 14(6) p. 537-541.

VIGARELLO, G. **História da beleza - O corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WANNINGER, N. Theatrical Colours: Cosmetics, Rhetoric and Theatre in Webster's The White Devil, **E-rea**, 12.2 | 2015, Disponível em: <http://journals.openedition.org/erea/4475>

WAGNER, L. **How to Get on the Stage, and How to Succeed There.** Londres: Chatto & Windus, 1899. Disponível em: <https://archive.org/details/howtogetonstage00wagngoog/mode/2up >

WARNER, R. Orange is the warmest color: mood and chromatic temperature in Robert Altman's McCabe & Mrs. Miller. **New review of film and television studies**, 02 Janeiro 2017, Vol.15(1), p.24-39.

WATKINS, L. Unsettling Perception: Screening Surveillance and the Body in Red Road. **Paragraph**, 2015 Mar, Vol.38(1), p.101-117.

WEISS,D.; WITZEL,C.; GEGENFURTNER, K. Determinants of Colour Constancy and the Blue Bias. **i-Perception**, 2017, Vol.8(6), p.1-29.

WEBSTER, M.A. Color Vision. In: BROWN, T. G. *et al.* **The Optics Encyclopedia Basic Foundations and Practical Applications. V. 1.** Weinheim: Wiley-VCH, 2004.

WICK, R. **La Pedagogia de la Bauhaus**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

WICK, R. **Teaching at the Bauhaus**. New York: DAP/Hatje Cantz, 2000.

WILLIANS, C. et al. (org) **Histoire de la photographie: de 1839 à nos jours: the George Eastman house collection**. Paris: Taschen, 2005.

WILSON, E. O. **The origins of creativity.** Londres: Penguin Books, 2017.

WRONSKI, T.; LEVBARG, J. F. **The Singer and His Art by Thaddeus Wronski.** New York: D. Appleton and company, 1921. Disponível em: <https://archive.org/details/singerhisart00wron >

ХРЕСТОМАТИЯ **актера. Мимика. Грим. Движение. Речь.** (The Actor's Reader: Mimicry. Makeup. Motion. Speech.), 1930. Disponível em: < http://krispen.ru/knigi/pisarenko_01.pdf >

YONTEF, G. **Processo, diálogo e awareness: Ensaios em Gestalt-terapia.** São Paulo: Summus, 1998.

YOUNG, H.D.; FREEDMAN, R. A. **Física I: Mecânica.** 14.ed. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2016a.

YOUNG, H.D.; FREEDMAN, R. A. **Física II: Sears e Zemansky: termodinâmica e ondas.** 14.ed. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2016b.

YOUNG, H.D.; FREEDMAN, R. A. **Física III: Sears e Zemansky: eletromagnetismo.** 14.ed. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2016c.

YOUNG, H.D.; FREEDMAN, R. A. **Física IV: Sears e Zemansky: ótica e física moderna.** 14.ed. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2016d.

YOUNG, J. **Making Up, A Practical and Exhaustive Treatise on This Art for professionals and amateurs.** New York: M. Witmark & Sons, 1905. Disponível em: <http://taramaginnis.com/1905-making-up-a-practical-and-exhaustive-treatise-on-this-art-by-james-young/ >

YUAN, L.; LI, D.; TAN, Q. Illumination consistency based on single low dynamic range images. **Multimedia Tools and Applications**, Fev 2020, Vol.79(5-6), p.3189-3215.

YURUMEZOGLU, K. ; *et al*. Teaching the absorption of light colours using an artificial rainbow. **Physics Education**, 2015, Vol.50(4), p.402-409.

ZAMBONI, S. **Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** Campinas: Autores associados, 2012.

ZAUDER Bros. **Catalog of Theatrical Society and Boudoir Hair Goods**, New York: Zauder Bros Inc., c.1920. Disponível em: <http://taramaginnis.com/theatrical-makeup-history-c-1920-zauder-bros-catalog-of-theatrical-society-and-boudoir-hair-goods/>

ZHU, P.; ZHU, H.; ADHIKARI, G.; THAPA, S. Spectral optimization of white light from hybrid metal halide perovskites. **Continuum,** Junho 2019, Vol. 2, No. 6 / 15, p.1880-1888.

ZIMMERMANN, E. **Corpo e individuação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Roteiro de entrevista

ROTEIRO DE ENTREVISTA

1) Formação/qualificação profissional (estudos)

- Estudo formal ou autodidata; acessibilidade, qualidade e quantidade de material teórico/ fundamentos (em português e/ou outro idioma); nível de profundidade do material existente; nível de apreensão pessoal do material estudado.

Conte-me sobre sua formação profissional: como iniciou seus estudos; dificuldades encontradas; disponibilidade de material e acesso a informação técnica específica, entre outros que achar interessante compartilhar.

2) Histórico profissional (prática)

- Início e desenvolvimento da carreira; dificuldades; pontos altos; liderança; relação com equipes; planejamento e desenvolvimento de projetos (estrutura administrativa); questões técnicas específicas da área (dificuldades de execução, produtos, resultados, entre outros), criação e execução de projetos (estrutura artística).

Conte-me sobre sua vida profissional na área: como iniciou sua prática; o mercado naquele momento e atualmente; sua evolução pessoal e do mercado, desafios e outros que achar interessante compartilhar.

3) Aplicação (entrecruzamento 1 e 2)

- Compreensão pessoal da relevância do material estudado para a prática da profissão (geral); Compreensão pessoal da aplicabilidade de cor, luz e sombra na criação dos projetos executados (específico); Dificuldades e facilidades na correlação entre 1 e 2 (específico); Observação pessoal sobre correlação 1 e 2 em equipes multiprofissionais (geral - entre áreas | específico - em equipe de caracterização).

Conte-me se e como você percebe a interação e aplicação objetiva e prática de sua formação em sua vida profissional: aproximações e distanciamentos entre teorias e práticas; desenvolvimento pessoal e do mercado; e outros que achar interessante compartilhar.

APÊNDICE B - ENTREVISTADO A - Transcrição

P - Pesquisadora **[***]** informação removida para preservação da fonte/terceiros

Ea - Entrevistado A **[###]** ruído **[???]** inaudível

P 00:00:07 Só a título de confirmação essa entrevista faz parte da pesquisa de doutorado que eu estou conduzindo na Udesc no Doutorado em Teatro e o título provisório "Cor luz e sombra percepção, criatividade e interpretação - elementos de composição da caracterização para as artes da cena. Essa pesquisa está aprovada pelo comitê de ética em pesquisa da universidade, com esse código aqui, eu sou a pesquisadora responsável e a professora Fátima Costa de Lima é a minha orientadora. Eu vou te explicar mais ou menos o que já está ali no termo que você assinou e o que é essa pesquisa. Eu já estou no meu último ano já estou na parte de coleta, e a ideia é tentar entender a partir dos meus entrevistados como é que esse universo de um profissional de caracterização em diferentes segmentos: na TV, no teatro e no cinema. E aí estou buscando pessoas que já tenham passado por esse lugar de chefiar uma equipe. Aí assim, sei se você chegou ao ponto de chefiar uma equipe, muito possivelmente você já passou por outros segmentos, assim, por outros setores, por outras fases da profissão, e aí eu tenho três grandes blocos de ideias para trabalhar como você, pode falar à vontade o que você achar que é importante dentro da tua história porque é uma entrevista bem pessoal para saber sobre você, a sua pessoa, e nenhum dos teus dados, assim, tipo o teu nome e dados que te identifiquem, dados de trabalho, nada disso vai ser exposto porque o objetivo não é descrever nada que vá diagnosticar um ambiente de trabalho. O objetivo é trabalhar muito as tuas impressões da tua relação, com o teu aprendizado, com a tua prática e como você vê essa relação. É uma coisa bem mais de pensar a parte psicológica e a parte cognitiva do que pensar…

Ea 00:02:12 Eu sou ótim* pra falar…

[???]

P 00:02:18 Então assim… Os dois grandes blocos iniciais eles são voltados para saber sobre a tua história, basicamente história de vida. E eu queria… Você tem alguma dúvida primeiro, antes da gente prosseguir? Uma coisa importante: se você precisar pausar em algum momento é só falar a gente pausa, retorna. Se você não se sentiu confortável para continuar por qualquer motivo não precisa me explicar, só falar e a gente pausa. Se por acaso não der para terminar hoje você achar que tem coisa importante que você quer falar em outro momento a gente pode pausar e retomar. Não tem problema nenhum, se precisar ir no banheiro a gente pausa. Tudo bem? É uma coisa, é bem de boa, não é para ser forçada, nada. Eu quero conversar com você começando pelo seguinte: pensando na tua vida como caracterizador, o que você pode compartilhar, como é que você percebe, me conta um pouco como é que começou antes de você entrar na prática profissional, como é que foi a tua relação com os estudos que fundamentam a tua área. Por exemplo: você fez curso em algum lugar, você foi autodidata, como era tua relação, quando começou, se você lembra, se não lembra, como é que foi essa parte dos teus estudos?

Ea 00:03:42 Lembro. Eu sou autodidata. Eu, na verdade o primeiro contato que tive com maquiagem acho que foi maquiagem de beleza. Eu trabalhei como vendedor no [***]. Então foi meu primeiro contato com maquiagem, assim, a gente na época, isso tem… 20 e muitos anos já, eles davam treinamento de maquiagem com maquiador pro… era um mini-curso de maquiagem profissional. Era um intensivão, mas a ideia não era formar a gente só pra se auto-maquiar para vender a maquiagem, a gente tinha que aprender a maquiar pra vender a maquiagem. Eu comecei a fazer porque o pessoal gostava da minha maquiagem, aliás era a única coisa que eu sabia fazer na loja. Ao invés de vender eu só sabia maquiar mesmo, no caso. Mas assim, parente que ia pra festa, amigo que ia pra festa, eu maquiava. Só que, é engraçado né, tem, a gente tem dois lugares. Se a gente for comparar profissão hoje, tem um vínculo, principalmente com a rede social, né? E teve uma glamourização, as pessoas buscam isso como uma profissão, o que que tinha de contato na época era o que? Ou era no máximo do glamour era quem fazia passarela, né, quem fazia desfile, que assinava os desfiles, então tinha aquela coisa do conceito, edital [*sic*] de revista, e tal… ou era muito salão de bairro, né, e o que eu digo assim salão de bairro é principalmente cidade pequena, que não é uma grande questão, não são essas noivas capas de revista, que inclusive hoje é um grande negócio trabalhar com evento, não existia… então eu, sinceramente, eu nem pensava, eu nem cogitava, eu fazia do tipo: ah eu faço bem, gostava de fazer, então era aquilo que eu tinha em casa e maquiava todo mundo. Então eu trabalhava em outra área, não tinha nada a ver com isso, numa época eu tava trabalhando com isso, depois eu saí do [***], eu já estava trabalhando com administração, trabalhava numa área financeira de um RH e uma amiga minha foi fazer um curso de maquiagem, da [***] na época, e ela chegou pra mim e falou: “Cara você maquia melhor que minha professora, por que você não faz isso?”. Aí eu ficava “gente mas", eu nem sei assim, porque tipo, tinha uma técnica básica de beleza, que eles ensinaram pra gente, lógico que baseado tudo nos produtos do [***], mas eu não via isso como um mercado. Aí pensei, ah, de repente posso ensinar o povo a, sei lá, se auto-maquiar, e comecei nessa da auto-maquiagem, não sei o que, e aí foi essa a minha amiga que me apresentou o mundo de maquiagem… é… na época era maquiagem artística, sabe? Fazer coisas diferentes, umas pinturas mais malucas e tal, não sei o que, e nessa ela começou a me mostrar, na época já estava rolando um YouTube na vida,. então, não tinha gente tanto aqui no Brasil, né, como hoje a gente tem bastante gente no meio, mas que tinha, mostrava os vídeos lá e tal, e principalmente o video, vídeo de making of de filme que, daí começaram aquelas próteses e tal. Aí eu fui começar a entender que existia um mercado. Qual era o mercado do Brasil? Eu não fazia ideia! Mas eu falava, ai, como eu sempre gostei de esculturas, essas coisas, era a minha minha vontade quando era mais nova de

estudar artes plásticas, ir para essa área de esculpir, criar coisas e tal, eu achava aquilo maravilhoso, mas aí ficou lá, no meu inconsciente. Comecei a fazer teste de maquiagem, tanto de maquiagem um pouco mais ousada de beleza, como se fosse… não tanto editorial não, tipo um tanto conceitual, assim, sabe, mais maluquinho, e comecei a brincar com maquiagem artística, mas isso tudo com o que eu tinha, porque eu não tinha dinheiro pra nada. Não tinha dinheiro para comprar um clown, entendeu? Então era tudo maquiagem velha que eu tinha em casa, fazia um monte de coisa com sombra mesmo, base, misturava lá os negócio e tal. Aí comecei a ver esse negócio de efeito, mas eu não tinha ideia o que era, como era, onde comprava, o que né, o que que eu precisava para fazer… E aí um dia eu vi numa revista uma marca, uma entrevista, que era uma maquiadora de Los Angeles "X" lá, que eu não sei o nome dela até hoje, toda vez que alguém me pergunta, que eu falo isso, mas não lembro quem que era… Mas ela era especialista em efeito realista, que era não era tanto as criaturas, eram coisas tipo machucado e coisa bem detalhadinha. E a entrevista ressaltava isso, porque…Tem essa coisa né, os americanos são muito… a gente tem aquela né, aquele costume, a gente tem o costume, a gente vê também, de criaturas, aquelas coisas gigante, mas não se falava tanto nesses machucados, nessa coisa tão, né, pra série médica, pra enfim, conta história real né. E aí essa maquiadora era especialista nisso, e eu lembro que era um filme que tinha gente com coisa com heroína, e não sei o que, e no caso a cena lá que eles tavam tipo, a reportagem tava cobrindo, rolava umas herpes de boca, falei "aí é isso, eu quero fazer isso, eu quero fazer essa herpes, eu quero tipo, chocar o mundo com herpes, inclusive foi um dos primeiros efeitos que eu fiz. Só que eu não tinha material, aí eu comecei a abrir geladeira, dispensa da cozinha pra estudar e criar essas maquiagens. Aí foi por isso, tipo assim, que eu comecei a pegar foto de coisa real, com o que eu tinha pouco de material, até o máximo que acho que comprei de material de efeito na época foi um látex. E comecei a fazer testes de textura, com tudo o que eu tinha em casa assim, nada demais. Mas acho que eu aprendi primeiro a fazer a base do efeito, tipo… na verdade observar um machucado, observar aquela coisa, o realismo, antes de na verdade de aprender a usar um material específico, sabe, de efeito. Enfim, foi assim. Aquelas tipo, eu piro desde o início, foi com o que? Uma herpes [*risos*]

P 00:09:54 E quando você fala beleza, o que você entende por beleza? Lá, "comecei com maquiagem de beleza", né, o que que é essa maquiagem de beleza?

Ea 00:10:02 A maquiagem de beleza é a nossa maquiagem, né, na minha [###] tem coisas que eu acho lindas né, um sangue bem colocado, uma herpes bem feita, acho lindo. Mas assim, eu considero maquiagem de beleza aquela maquiagem nossa padrão do dia a dia, sabe, uma pele

comum, um blush, um batom, uma máscara de cílio e uma sombra, mais né…é isso, tipo, maquiagem pra embelezar mesmo, pro cotidiano.

P 00:10:33 E aí que pelo que você tá falando o teu estudo está bem associado a ir e levar ele pra essa prática, pra criar efeitos. Junto com essa, com esse estudo técnico, você teve acesso a literatura, além do YouTube, né, que você falou que já estavam surgindo. Você teve acesso à leitura, a texto, a livro, alguma coisa nesse sentido que te ajudasse também a entender a profissão ou entender aquelas técnicas que você já estava experimentando na prática?

Ea 00:11:09 Sim. Eu inclusive tentei achar esses dias e eu não achei mais. Duas coisas: um, brasileiro mesmo, e, é engraçado gente, eu sou muito ruim de guardar nomes das pessoas, mas era de uma galera que fazia já filme meio gore, aqui no Brasil, e tal. E eles fizeram inclusive o site acho que nem existe mais, porque era um domínio muito antigo, que eles ensinavam… Na verdade eles pegaram as receitas de gelatina, tinha umas próteses de gelatina que eles usavam lá em 1900 e nada, no cinema, é… e como a gente ainda não tinha prótese de silicone no Brasil, esse tipo de coisa que a gente usa, eles ensinavam a usar, e eles tinham receita de todo mundo: receita do Dick Smith, eles tinham receita de meio mundo, muito provavelmente porque eles estudaram, tiveram acesso a apostila gringa também, e era muito detalhado nesse site. E foi tipo um blogzinho, assim, cara, eu nunca mais achei. Mas assim foi muito sucesso na época porque lembro que eu peguei, não lembro quem imprimiu para mim aquilo, e aí eu tinha aquilo e quando eu comecei a tentar as primeiras próteses, eu tentei com gelatina baseada naquilo. E logo em seguida eu ganhei um livro, que eu tinha visto, é, que chama Special Effects Makeup for Stage and Screen, que é um do, ai como é que é o nome? Tal de… ai gente eu sou ruim de nome… vamos deixar isso registrado… mas enfim, eu até tenho o livro, depois até te passo, se você quiser, como informação aí. Mas enfim, tem esse livro, que ele hoje já é um pouquinho defasado. Mas ainda acho que de todos que tem é o mais atual assim, porque a gente vai até o silicone. Eles não chegam a trabalhar o silicone encapsulado, que é o que a gente usa hoje como uma das técnicas aí, mas ele está têm bastante coisa, já vem tudo, muita coisa de anatomia, mas tem, isso assim, esse livro eu fui ter acesso uns dois anos depois que eu já estava assim sabe, no, fazendo os testes e tal… e… eu comecei, realmente, eu focava de tipo assim, eu assistia um filme e se tinha alguma coisa que me interessava, eu tentava procurar cena de making of, porque nem sempre o making of cobre todo o processo da maquiagem, mas às vezes mostra as cenas de camarim, as vezes a entrevista do ator tá rolando, e aí você consegue né, parar e ficar vendo o que que é, o que que a galera tava fazendo, sabe? Então eu tentava printar, tentar achar o que era o material que eles tavam usando, quando não falava, sabe essas coisas, tipo às vezes imagem de bancada assim você dá um pause e começa a ver o

que que tava rolando. Isso foi uma coisa engraçada, porque teve, não lembro se foi Monster, alguma coisa assim que foi tipo, é uma transformação maravilhosa tal, que tipo, só sei que tu olhava lá, catava e e tentava catar mesmo. que o pessoal realmente estava usando. Até chegar no livro, mas foram uns dois anos por aí.

P 00:14:20 Desse livro o que que tu lembra? Tu chegou a explorar ele como um todo? Ele é mais focado nessas criações, da criação prática pra prótese, ou ele tem outras informações que tenham sido relevantes?

Ea 00:14:38 Não, ele tem muita coisa boa. Assim, ele tem, uma parte muito, ele começa como uma postura profissional, então ele tenta te ensinar como lidar no mercado, é como tipo estar lá né, num set e tal. Inclusive ele tem uma frase que é muito maravilhosa "lembre-se: ela não é você", [risos] eu achei maravilhoso.

P 0:15:04 Isso tá em inglês?

Ea 00:15:09 Tá em inglês. Na época lembro que inclusive a gente conseguia pela Livraria Cultura que eles mesmos importavam, então você já recebia em casa, muito maravilhoso. É… mas ele tem todo esse processo, aí ele fala o que que é um laboratório de maquiagem. Como ele tem esse foco de efeitos especiais, né, então, tipo, o que que é. Fala de referência. Então, foto de referência, o que que você precisa, textura de pele, cabelo tudo, daí entra tudo da caracterização de uma maneira geral, porque não adianta você saber fazer prótese e não saber caracterizar né, montar um personagem. Fala do kit básico de material, como cuidar de cliente, enfim aquelas coisas todas, aí ele entra num estudo de anatomia, então tem um bom capítulo de anatomia, porque a gente precisa entender musculatura, como que movimenta a pele, para você saber onde você pode colocar prótese, onde não, proporção, né, quanto que mede uma cabeça em referência ao resto do corpo, são vários detalhezinhos, até entrar na parte prática. Então ele entra, ele passa pela gelatina, que é o início né, do [???] da história da maquiagem de efeitos, passa pelo foam látex, passa pelo silicone e pelo bondo. E ele detalha bastante. Acho que assim na parte de, pra introdução de peruca na verdade, como sentido de pelo, como que faz uma barba, como aplica fio-a-fio, e como faz molde tipo de boca, enfim, tudo tudo tudo tudo, além do, mas é isso, ele tem todo um processo de formação até chegar na parte prática de confeccionar os efeitos.

P 00:17:05 E com relação ao conhecimento de toda essa parte, tanto no que você estava adquirindo já por conta, juntando com o que o livro te auxiliou, trazendo esses dados, você percebe

se teve, como é que foi essa influência desse conhecimento no teu fazer, no teu desenvolvimento ali de estudos naquele momento?

Ea 1 00:17:32 Olha o livro por exemplo, o que ele me ajudou muito… Lógico que tirando assim todo o critério de formação pessoa-trabalho, né, vínculo. Mas assim, pegando a parte técnica, ele me dava nomes. Então ele me dava nome de produto que eu não sabia o que que era. Então isso foi um salto, porque às vezes tipo, lá falava muito rápido no vídeo, ou então tipo não falava o que que era e você via, e aí eu ficava muito curiosa né. Então eu fuço muito, ficava dando Google assim, tipo, tentando achar o que era, como faziam, onde comprava, se existe algum tipo aqui no Brasil… tanto que tem uma piada né, eu fui pro [***], fui lá pro no [???] lá, e ele fazendo, demonstrando pra gente né, como fazer um molde que é, que hoje eu sei que é poliuretano. Só que eles têm de uma marca específica, um poliuretano específico, que é de uma cor específica, de uma dureza específica. Tudo bem, hoje em dia a gente tem aqui no Brasil resina de poliuretano pra fazer aquilo, é ótimo, hoje em dia eu já sei, se alguém falar eu falo: cara compra isso. Mas na época não era tão fácil assim, isso foi em dois mil e treze, né, então tem um tempinho aí. E eu cheguei pra ele e falei: tá, e se a gente não tem isso o que que usa? Aquela coisa, tipo: e se eu não tiver tal coisa? Daí cara, começa a ficar complicado, daí a gente falando. Aí ele perguntou: mas como é que você faz molde? e tudo mais, né, daí eu falei que além da resina de fibra de vidro que existia aqui e que era o mais fácil, a gente usava gesso pra dentista. Aí o cara olha pra nossa cara e diz: Cara é muito difícil a vida de vocês! [???]. Pois é, é o que a gente tem… E que tudo bem, a gente usa, a gente adapta. Então assim, o livro dava esse link do tipo eu conseguir entender o que era o real produto que eles trabalhavam, até pra conseguir pensar em como substituir. Então assim, ah eu vou fazer a resina, tipo e eu queria fechar um molde de um jeito específico, o que não era bem o jeito que o pessoal daqui já trabalhava, já fechavam molde de um outro jeito, mas eu tenho um molde mais maciço, comprime de um jeito, e tal, e… eu ia em loja que vendia resina para outros fins e tentar ficar batendo com os cara lá dureza, resistência mecânica, para chegar na mesma textura do produto que os caras tinham, porque a gente não ia conseguir aqui e tal. Então realmente o livro deu um salto assim, então eu tinha que ter todo um tempo de prática de entender a estrutura daquilo tudo que eu ia recriar, né, textura de pele, os machucados, prótese, o que for, tudo, mas… e o livro veio pra inserir o que era real, o material profissional de maquiagem de efeitos, né, que eu não tinha, no caso. Então foi o casamento das duas coisas.

P 00:20:42 Nesse momento que você tá com acesso a esse material, que você tá ainda circulando, né, como você falou, tem a tua experiência prática nesse universo da beleza, tem essa possibilidade de você começar a se aproximar disso, dessa área de efeitos e tal, como que era

o teu acesso a, e o quê que tinha no mercado nesse momento, mercado nacional, em termos de cursos de instrução, seja presencial, online, como for. O quê que você lembra, se é que isso foi uma questão para você. Você foi atrás, você pensou que você precisava? Como é que era? Tinha curso não tinha, você tinha acesso ao que tinha, Como é que era a tua relação com essa parte?

Ea 00:21:33 É, acesso eu não tinha porque no caso eu não tinha dinheiro pra pagar mesmo, mas eu cheguei a procurar sim. Desde então, eu acho que até hoje na verdade, tirando que nem eu, ou outras pessoas, que dão curso tipo intensivão, não mudou muita coisa não. A gente, basicamente as pessoas que tem escolas são as pessoas que ainda têm escola. Então na época eu lembro que tinha um curso da [***] e tinha o [***] no Rio. O [***] teoricamente era o mais promissor na época porque ele tentava englobar tudo né, era o curso mais completo que a gente tinha aqui. Então realmente quem foi lá no começo dele lá, quando que era justamente essa época, quem podia pagar, ir em curso, tinha o maior acesso a conteúdo aqui no Brasil. A [***] não tinha grandes coisas, inclusive técnicas que ensinavam lá eram bem fracas, também nunca me interessou, porque eu achava real bem amador, e o [***] na verdade era o que tinha, era o que realmente tinha alguma coisa, assim, o [***] chegou a dar curso, mas também assim esses intensivão, ele também não tinha escola então não era fixo, né, era quando dava, ele fazia uma turma, uma galera que queria tipo aprender e se reunia com ele, e sei mesmo, só. Online não tinha acesso a nada. Na época, imagina, tem tanto tempo também, tem mais de 10 anos, tem uns 11 anos, por aí. Então o que veio depois de muito tempo, ainda veio a [***], que começou a ter alguns cursos, uma galera chegou a dar umas aulinhas e tal. Mas não era tanto não, a gente mal tinha pra falar bem a real. Era difícil conseguir nome de quem fazia os filmes aqui. Eu não tinha, não fazia ideia. Eu fui saber quem era muita gente e de quem eram algumas maquiagens aqui, depois de sei lá, 2015, sabe, e aí a galera até começou a pensar, pessoal de cinema principalmente sempre foi mais, mais discreto, não era tanto de, existiam muito também os contratos pras pessoas não postarem, não divulgarem né o que fazia o que deixava de fazer, e não eram costume né, ficar tirando foto postando o que se fazia é, como se fosse uma vitrine do seu trabalho, isso é uma coisa até muito recente. E a galera começou a usar também muito recente, o pessoal mais da vanguarda né…de mostrar a real, o que eles tão fazendo né, que muita gente não fazia, não falava,e a gente não sabia. Aí hoje você tem o costume de ter um IMDB, que nem é nosso né, mas que lança-se o crédito do filme inteiro e quando as produções fazem questão de botar de graça né, de botar a ficha técnica do filme todo, e tipo você sabe de quem que é, você consegue dar um google e procurar, porque também não tinha.

[###]

P 00:24:44 Os estudos eles te ajudaram a entender toda essa parte do material, da técnica, te abriu para algumas partes de fundamentos também, que você falou da anatomia, estudos de desenho, tal. Você percebeu dificuldade de acessar esses materiais a partir da tua realidade, né, que você falou, muito curso você não fez porque não tinha dinheiro, e sem dúvida o dinheiro do impede, a falta de muita coisa, a gente sabe disso. Mas em termos de disponibilidade, ele te abre um certo universo e ao mesmo tempo como é que você lida com esse universo que ele te abre e a tua realidade, a realidade do mercado nacional, do mercado local onde você estava, junto com a tua realidade pessoal. Quais foram as dificuldades maiores de você fazer essa interlocução desses elementos da tua vida?

Ea 00:25:41 Não tinha. Até porque, assim, ainda hoje tem muito material que é impossível da gente conseguir aqui no Brasil, principalmente o meu foco que são os efeitos especiais. Então, as paletas que a gente usa a gente não compra aqui, colas a gente não compra aqui, é… a gente tem o básico da produção que por mais que seja importado existe, então a gente vai ter o silicone, vai ter o material para fazer um molde, material pra esculpir, mas o material principalmente de finalização, que é o material mais do maquiador do que do protético né, o povo gosta de falar que é né, enfim… A gente não tem, isso a gente depende de importação. Tem muita coisa que é inflamável então a gente não pode simplesmente: ah, eu tenho um cartão internacional, vou entrar lá num site e vou trazer! Não, eles não enviam, porque é inflamável. Então ou você tem alguém que está fora e bota na mala e traz, ou você não tem acesso. Então conforme eu fui fazendo alguns trabalhos menores, fazia muito maquiagem pra tipo publicidade pequena, a gente tá falando de [***] né, uma miséria, gente era um mercado completamente diferente, do que tenha noção hoje. É, tinha lá um dinheiro, então o pessoal que me conhece há muito tempo, ai o que você quer de presente, então é sempre alguém que conhece alguém, pra tava indo pra fora. Ah, o que que é? Por exemplo eu quero a paleta a base de álcool, coisa que eu queria muito e não tinha aqui, aí dava o dinheiro, ou comprava e mandava pro hotel de alguém, pra vir. Então sempre que tinha alguém indo pra fora alguém trazia algum item de alguma coisa, até pra eu começar a praticar né, a saber o que é, enfim, como usar aquilo, porque eu sabia a base do efeito que eu queria, mas eu não tinha contato com o material, e cada material reage de um jeito, dentro de um tempo, enfim, começar a colocar a mão real naquele material profissional. Mas eu só fui um bom kit de maquiagem de material profissional mesmo de efeitos depois que eu já tinha assinado meu primeiro grande projeto e efeito. Então foi assim, foi tudo, o primeiro primeiro projeto foi todo na base do improviso, que era o que eu já fazia antes em casa mesmo, teste e tal, e depois disso aí um projeto maior que conseguiu, tipo, pedir, eu falei cara não dá, só vou fazer esse projeto se tiver isso, isso e isso, porque a gente precisa de resistência e tal, e aí eles importaram. Eles tinham também pessoas que tavam fora, passei a lista e eles me trouxeram todo o material e foi aí que eu comecei a ter

sempre um respaldo de, tipo, a produção conseguiria. Até eu ter contato, anos depois, um tempo depois, com uma ex-maquiadora também aqui do Brasil que trabalhava para a [***] e ela importa esse material. Então ela tá no Rio, ela tem um filho que mora no exterior e ela consegue fazer lá o trajeto dela de muamba, não manda por correio, só atende pessoas por contato, então foi por isso que eu consegui, peguei o contato com outro maquiador, me apresentou pra ela, e tudo mais, e essa pessoa vende. Então é com ela que a gente geralmente consegue né, mas não é tão simples assim o processo. E o que mais você tinha perguntado mesmo, era isso? Desculpa eu tô… me perdi.

P 00:29:20 *Era isso, como é que, como é que esse mundo que se abre a partir do que você estava estudando e o que você estava experimentando, o que também abre das dificuldades né. Porque você descobre um monte de coisa, aí você começa a olhar pra realidade de cá, como é que é essa relação, que acho que engloba bem você falou. Uma coisa que eu fiquei pensando aqui para te perguntar: antes de você começar, ter o treinamento que você teve, vindo do [***] e começar a entrar nesse universo de maquiagem de embelezamento, você chegou a ter algum tipo de contato com artes em geral, com estudos de arte, seja curso formal ou conta própria, ou escola, alguma coisa assim, de básico de educação artística para ter contato, por exemplo, com o material, com estudo de cor, com estudo de formas e algumas coisas desse tipo. Como é que foi pra ti, antes da entrada nesse universo?*

Ea 00:30:20 Então, eu, sempre foi uma área que me interessou, e eu graças, sempre tive muito estímulo, principalmente da minha mãe.A minha mãe ela sempre costurava a própria roupa, fazia a roupa pra gente, e minha mãe sempre gostou de artesanato, sabe tipo essas coisinhas, tipo, mexer com tudo, um pouco de tudo. E eu sempre gostei também. Então a minha brincadeira de criança era com isso, então eu pegava os retalhos da minha mãe e virava outra coisa. Eu sou um ótimo capricorniano desde pequenininho, né: o meu primeiro emprego [risos] O meu primeiro emprego foi… Lembra que tinha uns palitos, nos anos 80, muito maravilhoso, de bolo, que era de madeira, tinha tipo um chifrinho assim? Eram uns garfinhos de madeira. E aí eu pegava aqueles garfinhos de madeira que sobrava de aniversário, e aí eu montava uns negócio maluco, tipo umas arte louca, colando, pintando os garfinhos, e aí meu pai levava e falava que ia vender. Aí n fim do dia meu pai chegava, com o que tinha de moeda no bolso, ele me dava: olha vendi tudo. Mentira, tinha jogado no lixo do outro lado, mas eu achava ótimo, que eu tava vendendo a minha arte, as minhas miçangas, entendeu? Aí… mas tinha uma outra coisa também, mas a gente nunca tinha dinheiro para viajar, sair, pra nada, nada, a gente só passava perrengue na vida. E quê que eu fazia, eu ia guardando caixa de tudo, caixa de leite, de sabonete, de sei lá, tinha umas embalagens boas antigamente, né, hoje em dia é tudo uma porcaria que ser entope, sei lá, mata as tartarugas, é… mas tinham várias coisas. E eu ia guardando resto de papel de presente. Ah, as minhas férias, meus amigos era tudo rico, viaja-

va, e eu não ia nem pra casa do meu tio no bairro vizinho, que dirá viajar. Aí eu ficava trancada, com lixo, brincando com lixo, e fazendo essas coisas, tipo montar, sabe, fazia casa de boneca, isso assim, muito pequena, tipo dos seis anos até, sei lá, até hoje: guardo lixo constantemente. Adoro uma caçamba, inclusive, pra ficar mexendo em coisa. O lixo dos outros também é super maravilhoso, e transformando em coisinhas, assim. É, teve uma época inclusive, que minha mãe ficou super preocupada porque eu guardava até papel de bala, e minha mãe foi tentar falar com médico, era demais assim. Mas sempre com alguma finalidade, sabe? Pra guardar. Na escola, eu sempre fui nerdzinh* chat8, mas eu me dava bem com quem? com o único professor que ninguém gostava, que era o professor de educação artística, [risos], sempre estava eu lá, s super, mas super, mas eu era muito grudada nos professores de educação artística, tipo adorava. E qualquer era feira de, tudo que tinha a ver com artes eu tava lá metida. Lembro de brinquedo meu era sempre alguma coisa de construir, colorir, fazer, sabe, tipo uma vez que minha mãe… nossa minha mãe sofreu tadinha, ela juntou dinheiro e comprou um kit que era de serigrafia, para estampar camiseta, tipo, ele era um jogo mesmo, desses jogos… mas era isso que eu tinha, meu tipo de brinquedo, sabe? não me dava um pogobol, eu não ia pular, entendeu? Era alguma coisa, era fazer alguma coisa, olha lembro das minhas primeiras maquiagens, inclusive que minha madrinha me deu, tinha muita coisa de maquiagem de criança sabe? E ela me dava, eu adorava, enfim Então sempre foi muito por esse lado. O lado artístico é uma coisa que eu tenho desde, desde pequenininha. Então eu não cheguei a fazer curso, eu queria ter feito faculdade, inclusive eu comecei a, nem te contei ainda…mas eu comecei a fazer uma agora. Aí assim, é, mas eu queria fazer Artes Plásticas, mas eu não pude estudar por questões de vida mesmo, sustentar casa, parei, eu terminei o Ensino Médio e logo em seguida, assim, logo nas férias assim, tipo quando acabou o Ensino Médio eu comecei a trabalhar. Por questões lá da minha família, enfim, financeira, e tal, e comecei a bancar a casa, e os cursos na época todos eram integrais, não sei que, tal, e tipo assim, não dava pra viver de bolsa universitária sendo que tipo tinham três pessoas que dependiam de mim em casa, além da minha própria boca, enquanto alguém paga conta. Era inviável, e aí teria que fazer uma faculdade de repente qualquer, pra poder, sei lá, se fosse meio período para eu estudar, para falar que eu tinha um diploma universitário, plus, trabalhar e sustentar a casa. Aí eu falei: ah eu não vou fazer qualquer coisa porque eu não quero fazer qualquer coisa, tenho preguiça de fazer qualquer coisa, ou eu faço o que eu quero ou eu não vou fazer. E aí enfim, não fiz, então fui trabalhando com artes, até chegar na maquiagem, trabalhei com trocentas coisas, mas não, não fiz questão de entrar em outras áreas. Então tudo que envolve estudo artístico ou experiência, vivência, é de fuçar mesmo. Eu, sei lá, fuçava, conhecia, via, esse tipo de coisa.

P 00:35:29 Essa realidade de criança, adolescente que gostava de artes, e essa relação com o professor né, que você falou… Tu tem alguma memória que te chame a atenção, do impacto desse conhecimento em ti, algo que tenha despertado, alguma coisa assim que te, que tenha uma memória forte em ti?

Ea 00:35:56 Assim, porque, eu tenho uma tia, que é… ela é casada com meu tio, ela era professora de arte. Meu tio casou com ela eu tinha quantos anos, gente? Eu nem lembro. Acho que eu tinha uns 9 anos, por aí, então eu sempre gostei de fuçar e mexer nas coisas da minha tia, da escola, e minha tia era aquela que ela, não ia só lá dar um, dar desenho livre, sabe, tipo ela tentava sabe, ela dava aula numa escola bem barra pesada em [***], de tipo de várias gangues, de chegarem a ameaçar, porque ela fazia questão mesmo, não fez trabalho, não vou passar não, ela reprovava, sabe, tipo, então ela chegou a ser ameaçada de morte, era muito barra pesada essa escola, só que ela garimpava gente que ela via que tinha algum talento artístico, sabe, pouco acho que se discutia, na época, as profissões criativas, né, de tudo, de você virar um designer, de você ver uma produção, que seja cultural, enfim, não era uma coisa tão, tão falada, mas a minha tia era uma pessoa que acreditava muito nisso assim sabe? Ah, nem todo mundo nasceu para ser engenheiro, nem todo mundo nasceu pra ser advogado, sei lá. Então ela ia muito atrás. Ela tem aluno da época hoje que é um cartunista maravilhoso e que tá super bem assim, sabe… Então eu gostava porque eu sempre, e ela me ajudava fazer, aliás, eu pedia ajuda pra fazer com ela pra fazer junto as coisinhas, então além de muita paciência que ela tinha com os alunos dela, ainda tinha que lidar com criança pentelha pra fazer as coisinhas, para ajudar ela né, nas aulas, então ela chegou a promover a exposição na escola sabe, pra tentar divulgar trabalho de aluno… Realmente teve um que ela resgatou também, que o menino seguiu também a área de desenho, não é esse cartunista mas é um outro, que o menino era maravilhoso. Aí tipo conseguia fazer, deram os muros da escola pro menino fazer sabe? Então, pra ele pintar, é muito assim, é… Eu acho que é o que eu mais tenho, é esse contato e uma professora quando eu mudei né, eu era de [***] mudei para [***], e odiava, aliás, eu não gosto de [***] até hoje, ainda bem que esse tipo de coisa a gente não deixa público aí né, vai que tem um [***] … e eu tinha uma professora na escola, que eu, tipo assim, eu não me dava bem com ninguém, eu não gostava de ninguém, mas tinha a professora de todo mundo odiava, até os outros professores não gostavam da mulher, mas eu gostava da mulher, me dava bem com a mulher. E a mulher, assim, ela era mais basicona, do que minha tia, né, não tinha aquela coisa, de super história da arte, nem nada, mas era muito engraçado, porque ela tinha várias revistas de artesanato e o negócio dela era me levar as revistas, e aí ir pra casa e eu tentar fazer em casa as coisas que ela nunca ia fazer, que tavam na revista, e ver se eu conseguia criar lá os negócios, e tudo mais. E aí ela, sei lá, acho que eu fiz a diferença na vida dela, sabe, porque

eu era * alun* xodozinh*, [risos], da professora que ninguém, até hoje, outro dia ela que me encontrou na rua… mas acho que boa [???] recordações, ah, não sei…cara, eu sou muito de humanas, gente, que coisa.

P 00:39:21 Dessa época do que você lembra de você nessa época [***] desse momento se imaginava malhando com arte?

Ea 00:39:30 Ah, eu sou super dramátic*, porque assim, quando foi [risos]… quando eu era nov*, ai aquelas coisas que você fica imaginando, dramatizando né, como você ia ser, e tal, nananan, na época eu, assim, teve uma época que queria muito fazer artes cênicas, mas porque eu queria trabalhar ou com cenografia, ou com roteiro, enfim, coisa de teatro, assim, porque na época eu gostava muito de Nelson Rodrigues. Hoje em dia eu acho Nelson Rodrigues, assim, tipo devia ser proibido, porque ele acabou com meu psicológico e, mas na época eu não sabia, era muito jovem pra isso. Já fiz terapia por causa de Nelson Rodrigues… é… e aí eu ficava assim, é muito engraçado, porque, aí vamos pegar essa parte da dramaturgia né. Aí eu ficava imaginando eu muito velh* eu ia morrer sozinh*, velh*, tipo em um asilo qualquer, não precisa nem ser o dos artistas lá não, tipo um lugar muito ruim assim, sozinh*, e aí um jovem, a resolver contar minha biografia, e eu teria sido um artista super renomad*, era uma coisa que eu nem sabia direito o que que era, mas ficava imaginando, isso eu era muito nov* tá, eu sou muito dramátic*, eu sou muito, sei lá… E aí quando ele acabasse assim, do tipo, de escrever não sei que, pum, aí eu ia morrer, ou eu iria me matar de velh* mesmo, mas porque cansei de ser velh*. É muito engraçado, porque eu tinha, eu sempre tive essa coisa assim, do tipo, eu ia trabalhar com alguma coisa artística, algum, alguma coisa eu teria que fazer, sabe, tipo não, não… isso é uma coisa que eu tenho, foi o que eu falei, desde… eu não quis fazer uma faculdade de qualquer coisa, porque achava que, sei lá, eu não precisava. Então, assim, comi muita coisa, assim… A minha vida entrou realmente, assim, de eu trabalhar no meio artístico com 30 anos de idade, então tipo até uns 30 anos eu era nada, eu era uma alma vagando por aí. Foi depois dos 30 que entrou esse lugar da minha identidade, mas de eu realmente conseguir expressar aquilo que eu queria que sempre foi atrás, através de uma coisa artística e tal. Algum trabalho com artes né, então maquiagem foi onde eu realmente eu, desopilei assim, sabe, tipo, coloquei realmente para fora. Foi um jeito de me expressar, na verdade, foi através da maquiagem. É… enfim… aí eu… eu olho e aí, lógico, eu não quero mais morrer sozinh* jogad* num asilo, acho um pouco dramático demais, né? Mas eu acho que no fundo no fundo, eu sempre achei que eu ia dar, não sei, eu acho que, não sei… eu acho que eu não acreditava em mim, ou se eu era, não sei explicar, pra falar a verdade, eu acho que, ahhh, é isso, vai ter que

ser, se não for isso, eu não sei, entendeu? Hoje com… eu vou acender a luz que tá com, tá escuro… é, com todos os perrengues que a gente tá passando [???] com todos os perrengues que a gente tá passando aí de tudo, por causa de Pandemia, e política, e coisa de carreira, eu falo assim: ah, engraçado, tem que pensar no que você vai fazer, pra ganhar dinheiro. ah, não sei, alguma coisa tipo, sei lá, vou vender miçanga, mas eu não… eu não faço muita questão de ir pra outra área não, sabe. Alguma coisa assim de, com artes assim, eu posso não ser ric*, mas alguma coisa artística assim eu vou ter que fazer.

P 00:43:01 Legal. [***] de hoje, agora fazendo o reverso, [***] de hoje consegue olhar para trás e perceber a influência dessa história no que se faz hoje? Se sim, como você percebe essa relação?

Ea 00:43:17 Eu acho que sim. É, eu não sei, aí é, pode ser até prepotência né, mas tipo, eu… Eu não sei, eu sempre volto né, umas cinco casas, assim. É… Quando por exemplo né, tipo, eu realmente apareci pro mercado depois que eu ganhei o meu primeiro prêmio [***], então o primeiro [***] realmente foi porque foi um ano muito específico pro prêmio, que divulgou muito a gente, né. Então foi o que falei, a gente não tinha acesso às pessoas que realmente faziam cinema, que já tinham nome, que eram pessoas muito maravilhosas, e que fazem muito bem o que fazem, porque essas pessoas estavam lá escondidas vivendo a vida delas e batalhando para um cargo enfim, tavam lá, e o prêmio [***] me jogou. E aí essas pessoas buscavam né, na época, entrar para o mercado e, principalmente, os efeitos especiais começaram a chegar no meu perfil, as pessoas vinham: ah, porque você é * melhor, você é * não sei o que. E assim, eu sempre tentei não, não levar pra esse lugar, primeiro que eu não acho que eu era melhor, inclusive eu mal tinha acesso, existiam pessoas aqui que já estavam fazendo, e fazendo tão bem quanto, ou melhor, óbvio, até porque tem um tempo mais aí de mercado, então eu sempre dava um recuo. Eu consigo sempre agradecer essas pessoas, mas sempre no sentido de parar assim, sabe, não não, não consigo subir, sei lá, não sei se é pelo processo de onde eu vim, como eu vim, sabe, a falta de, de, enfim, de recursos, de acesso, de tudo sabe, que… que eu acho que não é tão bom você, sei lá… Tem uma música que eu amo, que assim, que eu falo que é meu hino, que é Ouro de tolo, do Raul Seixas, sabe, é, que ele inclusive fala que ele devia estar feliz por ter conseguido… como é que é…é… ah, ele fala, enfim, do reconhecimento dele como artista, lógico que como músico, na música, mas enfim… e ele fala e ele… mas ele não é, não é que ele é um descontente, ele é um… do tipo, cara, e aí né?! É isso, não… é realmente o ouro de tolo, mas se você pegar a letra você vai entender, ela tem, eu não vou conseguir lembrar agora de cabeça, mas é meio que é num… primeiro, não me colocar como mais importante do que ninguém, e isso eu acho que entra muito um discurso, por exemplo

quando a gente fala de cachê, é… Porque que eu acho que eu fiz determinado cachê é, sei lá, é uma ofensa né, tipo, às vezes a gente tem tipo, a gente tem salários né, em alguns projetos, né, não são todos, mas grande dos projetos do meio que, cara, é maior do que a realidade do Brasil inteiro, sabe, de gente de, enfim, de diversos, diversas profissões e tal. E com as suas importâncias né. E aí eu fico sempre muito incomodad* nesse meio quando as pessoas tipo assim: ó, mas olha que ridículo, me ofereceram tanto! Eu falo: gente, mas esse tanto é mais do que, sei lá, de pessoa ganha, em que momento você se dá o direito de… não que eu acho que podem me pagar uma miséria, ou que meu trabalho não tenha valor, mas às vezes eu acho que as pessoas exageram um pouco nesse ponto de… e acho que aí também tem muito da onde eu vim né, de tudo o que eu passei. Então… Adoraria ser ric*, adoraria. Mas pra ser ric* eu também vou ter que trabalhar muito, e é muito chato gente, você chega uma hora que cansa né… É…mas eu não consigo ir pra esse lugar tão elitizado, talvez sabe, esse lugar do, é… o meu trabalho é tão precioso que as pessoas têm que me pagar milhões para eu fazer o que eu faço, sabe… Eu acho, não sei, eu acho que tem muito esses pontos assim, sabe, de onde eu vim, o que que tá rolando hoje. É… quando eu entro né, a gente viaja muito né, com cinema e tal, então quando eu entro na casa de todo mundo, eu entro pra gravar numa mansão do mesmo jeito que eu vou entrar pra gravar numa comunidade, sabe. Eu entro sempre com o mesmo lugar, assim, com o mesmo cuidado, né. Eu cuido tanto do ator que senta na minha mesa quanto da pessoa que tá me servindo comida no set de filmagem, sabe. Eu acho que é esse tipo de coisa que acaba tem me dado muito mais uma referência, de onde eu vim, não tentar ser superior, sabe, reclamar de tudo o tempo todo, tem muita gente que gosta… e… esse tipo de coisa. Não sei… acho que pergunta né… [risos]

P 00:48:24 A gente está esquentando ainda… Pra gente já pegar esse gancho aí, do que você tá falando da vivência profissional e já entrar neste segundo grande bloco de assunto que é o teu histórico não só do estudo mas agora o histórico da profissão. Quando que você entra na prática profissional, como é que é um pouco, me conta um pouquinho desse teu começo. Você já comentou um pouco que uma das primeiras atividades foi em loja, foi trabalhando com maquiagem de embelezamento, que ali você teve um primeiro treinamento formal. Como é que foi o teu começo profissional de fato, a partir da loja, se quiser descrever mais, o que senti vontade, porque a partir daí eu tenho alguns pontos específicos para gente já ir, que são mais técnicos né, dentro de setores que eu vou te perguntando conforme você vai falando.

Ea 00:49:17 Eu, na verdade eu nunca fui assistente, minha primeira assistência inclusive foi ano passado, e porque, porque a gente tá no meio da pandemia, e não tinha nada melhor pra fazer, e aí um amigo meu me chamou, mas eu comecei no audiovisual assinando projeto. Eu não tinha, como eu falei, eu não tinha contato, eu tava em [***], então não tinha contato com as

pessoas que tipo, tavam em São Paulo ou no Rio de Janeiro e, quando eu fiz, sei lá, me inscrevi no prêmio [***], ganhei no audiovisual, mas eu tinha o que, videoclipe, coisas que eu fazia pequena, em [***]. Então eu tinha, eu tinha um portfólio autoral principalmente, bom, né, de efeito, caracterização e tal, então tinha esses videoclipes que eu fazia, que eram de bandas pequenas, bandas locais e tal, mais os testes que eu tinha, e eu ganhei..

Ea 00:50:29 Você consegue, desculpa te interromper, você consegue… tá um pouquinho atrasado aqui o som… tu consegue nomear assim, só para eu ter uma noção clara, assim, tu trabalhou na loja fazendo embelezamento, aí tu fez o que, publicidade?

Ea 00:50:29 É, aí, nossa, fiquei muito tempo trabalhando em coisas muito aleatórias, por muitos anos depois do [***]. Eu acho que uns, nossa gente. [???] eu tinha o que, 19, eu acho que eu tinha 19, 20 anos, quando eu trabalhei no [***]. Aí quando eu tava com 24, 25 anos, que essa minha amiga fez o curso e falou comigo, e aí eu já estava trabalhando no RH, trabalhava na parte financeira e tal, que eu saí e fiz… Na época tinha Orkut. Eu comecei a fazer os testes de maquiagem, os estudos de maquiagem artística, uma menina que era amiga de uma outra pessoa viu os testes que eu tava fazendo, ela tava estudando fotografia, me chamou para fazer algumas fotos conceituais nas maquiagens, e tal. Através das fotos dela um fotógrafo de [***] que trabalha com moda viu meu trabalho e acabou me chamando para começar a trabalhar com ele, e ele que me levou para fazer a primeira publicidade. Isso, é, nossa gente, faz tanto tempo que eu já nem lembro mais que ano foi, mas enfim, foi com ele, dele eu entrei nessa agência de publicidade e comecei a fazer umas publicidades pequenas e eles começaram a me chamar para fazer alguns videoclipezinhos de artista local assim. Então foi os experimentos assim, tipo, ah, hoje é envelhecimento, meu primeiro envelhecimento foi lá, claro, ficou uma coisinha toda… e foi com ele, né, porque o Prêmio [***] você só concorre com trabalho de mercado e videoclipe entrava na categoria de audiovisual então me inscrevi no audiovisual com esses videoclipes, e uma das etapas era etapa autoral, autoral então eu produzi uma foto boa, uma maquiagem legal também. E… isso foi 2013, o Prêmio [***] quando eu ganhei. Aí a gente ganhou a viagem para Los Angeles, eu fiz lá um workshop lá de dois dias, é… Voltei, mas eu só fui começar a realmente entrar grande assim no mercado, de sair desse mercado de publicidade de cidade pequena de [***] pra começar a assinar projeto em 2015, porque uma das minhas curadoras do Prêmio [***] ela ia assinar uma série pra [***] e ela queria que eu tivesse com ela na equipe, porque ela não conhecia ninguém que fizesse os efeitos tipo realista, e tal, e era uma série médica. Daí ela me chamou. Ela falou: ai [***], você não topa fazer comigo e tal. Só que ela tava com filho pequeno e ela acabou desistindo. E ela falou, cara, vou

fazer o seguinte, eu não confio indicar ninguém, a única pessoa que eu confio é você, se você tiver dúvida de como fazer, de como administrar o projeto e tal, você me fala. A maquiagem acho que pra você, tu faz tranquil*, é muito mais a história tipo de realmente assinar um projeto grande, por mais que eu não soubesse, mas ela veio do [***], e tal, ela fazia novela, mas sempre tinha alguém procurando o negócio inteiro. Ai a minha sorte foi, eu trabalhei com administração e eu trabalhava com a parte financeira, então eu trabalhava com compras, e isso me facilitou muito a vida. Eu tinha, eu tinha a teoria toda, e mais as práticas de efeito que eu fazia em mim né, era caro, junto com uma teoria administrativa e de trabalho. Então assim, o já ter trabalhado antes, mesmo que em outras áreas, passou a conduzir o projeto assim. Foi grande, foi, muita coisa foi no susto. Então foi meu primeiro projeto foi assinando, foi 2015, começo de 2015. E depois, aí foi né, saí dele, aí fui assinar meu primeiro filme, aí… E o primeiro filme é meio tipo aquela coisa que o pessoal começou muito no indica indica, sabe, do tipo: ah [***], conhece [***]?, pra um produtor, um não sei que, nananan, o pessoal foi me indicando, e eu fui circulando né. Mas eu sempre assinei, e aí eu fui fazer agora em, final de 2020 eu fiz uma assistência que o meu amigo me chamou, e ele: ah eu quero dividir, eu: eu não quero pensar, pelo amor de Deus, me dá um descanso sabe, assim, me dá cachê e eu só executo, você fala: ai, passa o pincel, eu passo o pincel, sabe? eu não quero pensar, me deixa. No meio de uma pandemia eu não tô bem, eu não quero. E aí eu fiz, e ele assim: mas gente, não faz o menor sentido, você que me ensina a fazer as coisas, não sei que… e nananan. Eu falei: Não quero! Você sabe fazer as coisas, me deixa, me deixa em paz, eu quero ser só assistente, eu quero ficar, eu quero lavar pincel, eu quero organizar mala, nossa que delícia poder ter tempo de limpar uma bancada sabe, eu fiquei tão feliz, tão contente de organizar material, nossa que sonho. Foi ótimo pra mim, inclusive, me chame, quando quiser pode me chamar, eu sou ótim* assistente. Eu obedeço direitinho.

P 00:55:32 Então vamos lá, vamos ver se eu peguei bem aqui. Tu já pegou trabalho, os primeiros foram na área de beleza, tu passou pelo mercado de foto, moda, publicidade, videoclipe. E aí isso te abriu portas para o Prêmio [***] e o prêmio foi que te deu esse esse [###] já de mercado, já assinando e começou com série e depois cinema, e você hoje você tá mais em cinema e TV, é isso? Série? Tá. Dessas áreas que você já passou, como é que você percebe cada um desses setores. Como é que foi na tua vivência as diferenças né, diferenças e semelhanças, de todos os elementos que você achar que é relevante, tanto da parte de técnica tipo a luz, a câmera, e… whatever… quanto da parte de relação com a equipe e tanto também dos trabalhos grandes e pequenos, como é que são essas, essas relações dessas diferenças de segmento para você, assim, tecnicamente falando, sabe?

Ea 00:56:46 É a gente tem diferença desde tamanho de equipe até região de trabalho. Eu falo assim, tem um lugar por exemplo em São Paulo é muito São Paulo né, é aquela coisa que o

povo acha que é a vida deles é só trabalhar, ninguém faz mais nada na vida, o único prazer que você tem é trabalho, que eu confesso que eu tenho esse lugar, né, tipo, trabalho trabalho trabalho. As pessoas se falam o dia inteiro, tipo três horas da manhã tão mandando mensagem de trabalho e as pessoas tão respondendo, então tem essa relação um pouco doente até, com um projeto. E tudo… mas assim, existe um lugar, eu passei por uma produção artística de São Paulo, porque, aí era um problema específico, da pessoa, que chegou na hora e foi embora, e foi a melhor coisa que ela fez, mas é sempre tudo muito redondo, sabe? Se isso foi acertado, foi acertado, foi falado. E eu trabalho muito no Rio de Janeiro e Rio de Janeiro tem um outro lugar, que as pessoas têm, é, é muito familiar, é engraçado porque parece uma grande empresa familiar a área artística de maneira geral no Rio de Janeiro. Então assim todo mundo é filho de alguém, é… sei lá gente, é surreal, é muito surreal assim você tem que tomar muito cuidado, porque você vai falar mal de alguém, tipo, cuidado, porque todo mundo conhece todo mundo. Então cresceu junto, frequentou a mesma escola, sabe, tipo, essas coisas, tudo parente, então o pai de fulano é ex-marido da mãe de sicrano, sabe? Todo mundo lá é uma grande família. Fora as pessoas que já tão há anos e que não saem no mercado porque tão lá. Tem muito filho de ator que é diretor, muitos que queriam inclusive seguir carreira de ator, não seguiram a carreira de ator e acabaram entrando pra esse meio, então assim, todo mundo real conhece todo mundo, e eu não sei, se tanto já pelo clima e o jeito da cidade que as pessoas tem isso. Eu lembro que quando trabalhava com RH, dava 17h da tarde eu tinha parceiros no Rio que a gente não falava com ninguém, porque a galera deu determinado horário é tchau, né, diferente de São Paulo que povo fica fazendo hora extra lá, malucão, eles tem, e eles tão certos né, errados eles não tão não, vai viver né. E eu senti muito quando eu fui pro Rio fazer o meu primeiro projeto porque existe esse lugar de cobrar muito, mas de assoprar também, porque daí, ah, todo mundo é amigo, abraça, beija, sabe, todo mundo junto, todo mundo sai TO-DO DI-A DO TRA-BA-LHO e vai confraternizar! Sabe, é assim um excesso de hora extra sabe? As pessoas estão juntas o tempo inteiro, sério, bebendo, sabe, tem esse lugar é realmente muito familiar assim. E é engraçado, porque daí você tem esses dois, você tem uma diferença desde lógico tamanho de equipe, mas também regional, assim. O povo passa São Paulo e no Rio é muito menos estressante em alguns sentidos. Produzir no Rio é horrível, por questões operacionais, porque no Rio tu não consegue uma nota fiscal, que a gente precisa. Isso te irrita muito, mas o processo de filmagem acaba sendo leve, com a maioria das equipes e tal. Mas por exemplo, sei lá, eu desde sei lá, foto, tem uma diferença, tem um tempo. A gente quando está fazendo um projeto autoral, você tem tempo pra ficar testando maquiagem, para fazer um cabelo, se tá em estúdio, é tudo muito controlado, você consegue fazer os ajustes que você precisa, e tal. E quando a gente vai pra, pra filmagem é tudo 100% muito corrido,

no camarim o pessoal tá o tempo todo te acelerando, você tem que entregar, tem coisa que você tem, você entrega do jeito que tá e é isso, vida que segue, e prometem que não vai aparecer e aparece, aquela coisa toda. E eu acho que, outra coisa, que além do eixo Rio-São Paulo são os filmes de locação né, que são os contatos que a gente acaba no tendo com a galera quando a gente viaja, então você vai ficar no meio do sei, lá, pro meio da Amazônia, ou em outro país, então a gente vive aquela realidade das pessoas que estão confinadas com a gente num hotel, né, então todo mundo vira melhor amigo de infância e daqui um mês e meio a gente não sabe mais da vida de ninguém e nem pra onde foi, o que tá fazendo da vida, tipo não encontra sabe… É… tem esse lado da relação pessoal no meio do cinema que é muito maravilhoso, mas eu acho que é isso, principalmente eu acho que a grande diferença técnica é controle luz, ambiente, que daí entra tudo né, tem uma questão de clima que interfere, sei lá já, desde excesso de umidade da Amazônia, que tira lá, o…bronzeador na moça, da atriz, como um excesso de maresia num filme super fácil, infantil, que acaba com todos os meus cabelos, que já tavam em continuidade… Então a gente tem assim essas questões técnicas, mais de, da maquiagem, em cada lugar que a gente tá, e vixe, agora se começar a contar aqui, vai assim, né, dá um livro, tá, dá um livro. É difícil de resumir essa pergunta, é bem complicado resumir essa pergunta. [risos]

P 01:02:18 Então, não precisa resumir, porque é um campo bem amplo mesmo, assim, que ébem o que eu ia te perguntar mais especificamente assim. Esses elementos técnicos né, você percebe quais deles incidem diretamente na tua ação, que você colocou aí, é, luz, ambiente. Como é que, como é que você observa essas áreas que estão em torno, tanto as áreas profissionais - parte da equipe de iluminação, a direção de arte, e tal - quais as que se relacionam diretamente com o teu trabalho e de que forma, e é... esses outros elementos, que estão relacionados com esses setores mas que nem sempre a gente tem como controlar, né, como você falou, a maresia e a umidade... Como é que é pra ti, como é que você observa e como é que você lida?

Ea 01:03:16 Vamos lá falar, vamos falar de relacionamento com equipe técnica, geral né. No cinema, realmente é tipo assim, muito mais… organizado? diria, não sei, segregado, tipo, quem faz o que, e tal. As publicidades como eram publicidades muito pequenas né, não era nada luxuoso, gigante, então meio que todo mundo fazia muita coisa. No cinema isso é realmente muito mais cada cargo um cargo, cada pessoa uma pessoa, e tem uma função muito específica. E aí tem filmes e filmes né, relações e relações. Tem relações com pessoas que são ótimas, outras são detestáveis, mas eu acho que, assim, existe e que eu acho que assim… o diretor pode ser um diretor novo que vai ser o primeiro filme dele, mas o diretor sempre dita o clima do set, sempre. Independente se ele que escreveu o roteiro ou não, se ele é produtor ou não do filme, não importa, ele é o cara que vai, tipo, ou a mulher, enfim, que vai ditar o ritmo

do set. Então tem diretor que se preocupa muito com o todo, ele entende que cada departamento tem uma função e que para eu chegar em determinado resultado eu preciso colher o que essas pessoas têm a oferecer, ou o que elas estão falando ou deixando de falar. Tem, tem, em dois lugares, tem o diretor, por exemplo, que eu trabalho, que escuta muito, então isso é ruim por um lado porque você acaba acolhendo demais tudo e você não tem o filtro, então você não sabe exatamente onde você tá, você para, então se deixar vai tá toda hora todo mundo colocando, então você meio que chega uma hora e também para né, você sabe aonde você quer chegar. E tem o lado, o bom assim, que, é lógico que aí também tem os que não ouvem nada, não respeita ninguém, nenhum departamento, enfim, se as coisas tão fora de continuidade, as coisas estão caindo, e, ah, não tem problema, não vai aparecer, é tipo ele não tem muito respeito pelo que é, né, ele teoricamente faria o filme sozinho se deixasse, do jeito dele, e só com uma fita crepe e uma câmera, de repente. E aí tem o meio do caminho, que a gente se sente privilegiado quando encontra né, que aí eu graças, eu tive três diretores que foram assim. E que pergunta, que sabe, é… existem filmes que é de maquiagem, existe filme de arte, existe filme, enfim, tem filmes que tem determinadas, determinada equipe técnica lá enfim, vai determinar lá né, que conta muito a história do filme. Então tem filme que é figurino e caracterização de maneira geral, tipo juntando tudo aí da caracterização, tanto figurino quanto maquiagem, vai ter filme que é o departamento de arte que manda, vai ter uns que é fotografia, que aí vai ser de uma fotografia específica, ou cor, enfim, essas coisas. E aí principalmente nos filmes que exigem muito da maquiagem, eu já fiz uns que o diretor, sinceramente, tava completamente perdido e nada mudou, como eu também já fiz, e aí eu tive a sorte de pegar esses três diretores que eram pessoas que realmente eram muito preocupados, assim, a maquiagem ela tinha que funcionar na cena, então, a última palavra era minha, não era do diretor, o diretor ele podia até falar [***] você está exagerando, tá ótimo, tá assim ó, isso aqui eu vou cortar aqui, e isso não sei o que… mas você está exagerando. Mas se eu batesse o pé e dissesse: cara não tá bom. Isso aqui não vai te entregar, você vai ter que ter um trabalho de pós, vai ter que cortar assim, cortar assado, ele refazia a cena. Então isso eu acho muito importante porque assim, então é quem é o diretor e como ele dita né, desde o fator até de relação pessoal da galera mesmo assim, de se as pessoas vão querer uma apunhalar a outra, se essas pessoas vão se apoiar, se, né, mesmo que não exija uma técnica tão detalhada, às vezes sei lá, um filme bobinho infantil que não tem nada de nada, é o dia a dia, nada não porque sempre tem alguma coisa, lógico que existe demanda, mas assim não é tão específico, é… mesmo assim, sabe, tipo, se for um diretor que grita, que xinga, que não respeita, que não respeita tempo, ou que enfim, vai dar BO, as pessoas vão se matar entre elas, é muito engraçado. Então eu acho que em primeiro lugar assim a gente tem que pensar na relação com o diretor né, e aí, a in-

fluência de espaço, porque daí também vai muito de quem te contrata, seja o produtor, seja o diretor, de entender que o lugar que você tá tem uma demanda, às vezes de, desde sei lá, precisar secar o cabelo no meio do rio amazonas, sabe, eu preciso do pessoal da elétrica, tem que ter gerador, o platô tem que ter providenciado isso, pra galera me ajudar lá, a ligar, pra ter a pessoa que vai ser responsável lá, o produtor local pelos barcos pra… entendeu? essas, você precisa de todo mundo, não é só você só lá no passeio né, enfim. E aí essas pessoas tem que entender, então o diretor desde acho que da parte emocional, e técnica tem que… cara…. eu tenho… ele tem que entender onde ele tá. Sabe, esse que eu passei muito perrengue, porque realmente eu vamos ver, é Amazônia, não tem jeito, você… da diretora vir lá e perguntar, assim, tipo, tive reunião com a diretora de fotografia porque ela tinha muito problema com textura da pele, porque realmente tava escamando, não tinha gente, sei lá, e foi uma reação muito específica de uma atriz, na umidade lá do, do negócio, da Amazônia. Então ela tinha uma questão lógico com a fotografia, então foi uma reunião eu, ela, fotógrafa, continuista, aliás, eu e a diretora né. E a diretora: nossa, mas… aí a própria diretora de fotografia virou e disse: não escolhesse fazer um filme na Amazônia, porque infelizmente é uma coisa que não cabe, ela não tem como controlar. A gente estava numa reunião aqui para perguntar o que que ela acha, e o que que dá pra ser feito, né, pra assumir isso, de um jeito que não tenha tanta variação de um dia para o outro, de uma cena pra outra né. Então é isso, se a diretora falar: ah mas não tô nem aí que eu tô na Amazônia, você tem que fazer o que eu acho que você tem que fazer, também não ia adiantar muita coisa né. Então tem, você tem meio que se preparar, tem que preparar o emocional para um, pra lidar com diretores escrotos, que acontece constantemente, [***] e com ambientes assim, extremos, vamos dizer assim, você tem que… e isso, assim, não sei, você tem que tá meio que preparado para saber que as coisas vão sair do seu controle a qualquer momento, porque acontece também.

P 01:10:43 Quando você é chamad para entrar pra essas equipes, como o que costuma ser essa estrutura organizacional, em que momento do trabalho costuma ser chamad* como o que é esse papel que te dão? Você é uma pessoa que é chamada, quando você fala de ser chamad* para assinar, o que é esse assinar, você está criando o visual desse personagem, você vai executar algo que alguém já pensou, como que é isso? Já entrando para ir para a prática.*

Ea 01:11:22 Isso também depende muito. Existe projeto te dá um espaço de criação, pra você desenvolver, opinar, falei, tem até um diretor, e agora o negócio dele é trabalhar comigo, do tipo: ah, estou escrevendo um roteiro, você vai ler e você vai editar dentro do efeito que você acha que funciona, o que não funciona, aí é muito específico porque é filme de terror, então, que cena, o que dá para fazer, porque eu sei que é um filme que eu não tenho um orçamento

muito alto, então eu entro desde o conceito, aí, do roteiro, até, na cena a mesma coisa, tá rolando a cena, funciona esse ângulo, esse ângulo não funciona, bota assim, bota assado, tudo. E existe projeto que assim, a pessoa já me manda o roteiro já trazendo um desenho, uma inspiração, um nanananananan, então assim, a minha criação é muito básica quando chega o ator, eu basicamente tenho que recriar uma ideia dentro da, dentro daquilo…. Eu não acho que de maneira geral é tão anulada a criação, você só não tem uma liberdade assim, aí tipo assim, aí você, é, seria uma criação coletiva… Existe projeto inclusive que o figurinista, que geralmente os figurinistas entram antes, eu acho isso um crime, mas até figurinista às vezes reclama, porque muitas vezes precisa da gente e a gente não tá lá, e o figurinista que tem a ideia do que ele quer de cabelo pra usar com a roupa dele. Isso é… [###] Mas enfim, aí ele sabe, nananina, e aí o figurinista é amigo do ciclano, já foi chamado pro, né, milhões de coisas… então você meio que tem que respeitar aquela linha de raciocínio e aí né, vamos. Daí às vezes tem filme que é isso, e eu: ai que bom, obrigado, eu vou pagar as minhas contas. Então você fica lá porque é pra pagar os boletos mesmo né. E você desapega de qualquer ego… ah, mas tem que ter um batom azul que, enfim, não combina com nada, tá bom, mas a gente bota o batom azul, tá tudo certo. Então quando as pessoas chamam real assim pra assinar, cada caso é realmente, é um caso, não tem, não existe uma regra. E é engraçado, conversando né… Inclusive hoje eu tava tendo essa conversa também, tem um lugar assim que eu não me of… é muito difícil eu me ofender, me ofende… principalmente quando tem, filme que tem uma mescla muito grande entre a parte do conceito de beleza e feitos, porque efeitos as pessoas tendem a respeitar um pouco mais o que você fala. Quando a gente trabalha com caracterização muito mais baseada em beleza, uma maquiagem do dia a dia, contemporânea, né, nada de época, nada muito critico assim, as pessoas acham que elas tem o direito de colocar a mão e mexer, e fazer, e falar né. Isso eu acho assim… ah todo mundo faz… então não me chama, vai lá fazer, e é isso… Mas tirando isso, não… nessa conversa que eu tive, é uma coisa muito do mercado já… é tão, meio que CTRL+C, CRTL+V, até inclusive planilha, então os cachês tendem a ser equiparados, as pessoas já sabem mais ou menos quanto que o mercado pratica, então essas negociações, na grande maioria, já vem fechado pra gente. Eles já falam: olha eu tenho, a gente vai gravar de tanto a tanto, eu tenho um período específico de pré, e aí isso é um sinal de, geralmente de alerta, principalmente quando a gente tá trabalhando com efeitos, ou quando você tem uma caracterização de uma peruca, coisas que precisam ser confeccionadas, então ele fala: ah eu tenho tantos dias de pré, tantos de filmagem, o cachê é isso, e eu tenho tanto de material. E nessa me mandam, geralmente ou sempre me mandam o roteiro pra me mandar essas informações, ou eles me mandam essas informações, com o roteiro. E aí, eu tenho que debater se dentro daquele roteiro que tão me apresentando, o cachê que eles estão dando, nem

tanto o cachê, mas o valor de material que eles estão me dando é compatível né, então é… rola…não sei, eu sempre brinco, porque é sempre assim: ah eu quero fazer 30 corpos explodindo, e blablabla, e aí eu vou ler o roteiro, tem aqueles 30 corpos, além dos 30 corpos tem sei lá, gente pegando fogo, tem não sei quantos tiros, mais três facadas, mais uns braços não sei aonde, além dos 30 corpos. E aí tu vai ver lá: 10 mil reais de material. Dá pra fazer? Não dá. Ah, então e seu eu fizer um só? Num dá também…Então o que que dá pra fazer? Ah, dá pra passar um pó né, não sei… tipo uma coisa assim… Então assim, geralmente as pessoas, tem gente que se ofende, tem muito maquiador que se ofende, porque fala: ai, que que acha que é meu trabalho?! Eu… eu sempre parto do princípio que nem todo mundo tem que saber de tudo, então tá tudo bem, eu explicar que não dá. E tudo bem eu adaptar isso. Eu não acho que eu preciso comprar o roteiro do jeito que ele tá lá e falar: não, é isso que a gente vai fazer, porque isso que é bom…Principalmente sabendo de uma realidade do mercado né. A gente não tem tantos fundos, a gente não tem tanto dinheiro. Não tem, gente, não existe, a gente tenta, por exemplo, aí entra aquela coisa, ah vamos supor que tiraram uma locação, que já aconteceu, tiraram uma locação, não sei o que, então sobra um dinheiro na produção, então [***] você vai conseguir fazer, pagar por 30 corpos, mas aí ele tá pagando o material dos 30 corpos, ele não tem dinheiro pra me pagar cinco meses de pré-produção. Então assim, não adianta. Eu acho que assim, se ofender, às vezes até pelo orçamento eu acho muito bobo, pra dizer bem a verdade, acho que o povo exagera um pouquinho, eu não vejo tanto como uma falta de respeito, né, eu sempre sinto mais quando o povo vem ditar que eles querem os 30 corpos, eles tem o dinheiro e eu tenho que fazer uma semana, aí eu fico ofendid*, tipo: gente, realmente vocês não sabem como que funciona o processo de tudo né… Mas, enfim, então eu consegui entrar em todos os lugares, aí desde tipo, debater e entrar no processo do roteiro de tentar adaptar o roteiro para a realidade dos projetos, até simplesmente só passar um batom azul que a figurinista queria, até porque… porque, não sei porque ela queria, no caso…

P 01:18:15 Esse lugar do profissional… Primeiro, antes de perguntar o lugar do profissional, de caracterização, *eu* ***queria que tu me dissesse qual a tua definição de caracterização, o que tu entende quando tu fala caracterização?***

Ea 01:18:29 Então, de caracterização é quando eu tenho que… eu ia falar uma coisa super horrorosa e ridícula, mas… é caracterizar alguém, obviamente né… É, sei lá, por exemplo, eu geralmente, eu sempre falo muito como maquiagem de beleza né, mas eu tô falando do dia a dia, é uma caracterização, estou caracterizando uma pessoa contemporânea, de uma determinada classe, de uma determinada época, de um determinado estilo de vida, então eu tenho que fazer as pessoas que vão assistir aquele filme, entender o estilo dela visual, como ela é, o compor-

tamento dela né, qual é a persona lá do personagem. É isso que eu entendo como caracterização. É o transformar um ator em… no perfil que me passaram lá no caso no roteiro [***]

P 01:19:40 *Caracterização pra ti é, no visual você de alguma forma contar essa história, né, ajudar a contar essa história, seria isso, passar essas informações. Voltando à pergunta sobre esse lugar de quem faz né, a caracterização. Qual teu ponto de vista sobre a posição que esse profissional ocupa dentro do sets, seja de TV ou de cinema, que são principalmente as áreas que você tá atuando, como é que você vê esse profissional sendo considerado nesses segmentos, e, você já comentou, por exemplo, de pegar um trabalho em que, ah, cabelo e sei lá o que, foi o figurinista que definiu e tu incorporou por, né, "vamos evitar a fadiga"... Mas como é que você observa isso, de quando você começou pra hoje, teve diferença? Não teve? Você percebe que esse profissional hoje ele é elevado, tipo, ele é levado a sério, ele é ouvido, ele é considerado, ele é colocado no mesmo patamar de, entre mil aspas tá, de "prestígio", por exemplo, que outros? Por mais que seja né, debatível o que é esse prestígio também né. Como é que você observa isso? O olhar que se tem sobre a tua profissão. Não necessariamente da tua pessoa, mas desse cargo que você está temporariamente ocupando nesses segmentos, assim.*

Ea 01:21:21 Eu acho que mudou. Na verdade tem algumas pessoas ainda que, ai, que eles consideram realmente, que é só passar um pó, ou o próprio diretor de arte é quem cria os conceitos e essa pessoa é uma pessoa da equipe técnica lá, da direção de arte, que executa a maquiagem, né. Eles não te vêem realmente como a pessoa que realmente estrutura, desenvolve e aplica, né, enfim… Tem algumas pessoas assim. É raro hoje, eu acho que é bem difícil assim, mas existe, existe esse lugar. Por mais que a gente esteja atrelado à direção de arte, eu acho às vezes um pouco de abuso eu ter que responder ao diretor de arte. É, ah, eu fiz determinada coisa, só vai ser realmente OK se o diretor de arte aprova ou desaprova, sabe? Eu não sei, assim, tudo é um conjunto, lógico, que é equipe, sempre tem alguém aprovando, mas acho meio bizarro que o diretor de arte, assim como o figurinista seja quem, né… acho que assim a gente tem um conceito, todo mundo vai falar a mesma língua, e tudo mais, mas… é que tem um lugar tão específico, é dar um exemplo de pitaco aí que diretor de arte possa dar sabe? Mas existe, do mesmo jeito que existe a figurinista que pede um batom, tem o diretor de arte que acha que a pessoa tem que usar coque o dia inteiro sabe? Coisas assim, coisas que até às vezes não funciona, e ele não entende, por exemplo, tipo, se ele quiser pintar a parede de verde e o diretor falar: não, aqui eu não quero verde, por causa disso disso e daquilo, e ele ficar puto sabe… E existe um lugar dele de porque ele quer, ou porque que ele pensou no verde, né, e não existir uma conversa né, não existir um lugar, que as pessoas tentam entender que aquele processo, porque que chegou naquele resultado, é só o sim ou não, eu tô mandando, porque? por que eu gosto, por que eu deixo de gostar. Isso eu acho… eu acho surreal assim…É… me perdi [risos] Eu sempre volto, depois não lembro mais do que eu tava fazendo…

P 01:23:53 Você estava falando dessa, dessas relações e como você observa que o mercado vê o profissional, né, a posição desse profissional...

Ea 01:24:00 Ah é… e aí, bom, depende né, tem… tem.. foi o que eu falei, tem vantagem né, porque nos últimos anos eu estava trabalhando muito mais com, eu tava sempre sendo ele chamad* pra filme por causa de efeito. Por mais que eu estivesse fazendo tanto a caracterização padrão dia a dia, eu tava sendo muito chamad* pra fazer efeito. E foi que eu falei, existe esse lugar mesmo assim, tem um lugar de respeito com maquiagem de efeito que não tem quando a gente trabalha beleza padrão, assim, não, não tem mesmo. As pessoas acham que, ah, tanto faz quanto tanto fez. Então… é difícil eu falar, porque no meu lugar, tá tudo ótimo. As pessoas escutam, as pessoas querem saber, se eu pedir um espaço X, Y, Z, porque o material vai estragar, eu tenho. Mas, depende, é muito de equipe pra equipe, é muito engraçado né, o tempo, por exemplo, essa história de pré produção, tudo depende assim… se é um filme que eu tenho, sei lá, cinco protagonistas, cinco pessoas no elenco principal, se é um filme contemporâneo, a pessoa não tem nenhum artefato específico… ah, não vai usar uma peruca, não vai usar aplique, não vai usar tatuagem, não tem que cobrir tatuagem, não tem nada, de muito diferente para fazer, a não ser ajeitar um corte de cabelo, uma tinta no cabelo, e tal, ah, uma semana de pré produção, é possível, altamente possível. Você vai ficar dois dias produzindo uma [###] material de beleza, essas coisarem dois, três dias a gente faz os teste-se tá tudo bem. Agora… mais do que a gente já estava… agora mesmo, né, num projeto que tem peruca, tem não sei o que, ah, tem uma semana de pré. Gente só os testes que você tem que fazer com a peruca, para pessoa confeccionar a peruca, tirar a medida, encaixar a peruca na cabeça, ver se funcionou, se não funcionou, tirar molde, blablabla, não há dá a fazer em uma semana! Ela só tá considerando uma semana, na semana seguinte você quer filmar, se a peruca não ficar boa, tem que ter um tempo de produção, sabe, o material da peruca, tem cabelo branco, que é impossível, daí tipo, é muito [###] porque essas coisas você tem que explicar, né, você tem que chegar e ficar buzinando no ouvido das pessoas: Olha não é assim que funciona! Né? Pra conseguir um espaço, você tem que chegar e explicar que não é simples assim. O figurino está trabalhando há um mês, e assim, é um filme contemporâneo, com acervo, então realmente, aí, ele tem cinco pessoas na equipe, e a gente, somos em duas pessoas, e a gente tem um monte de coisa pra produzir, e me dá uma semana de trabalho e me dão um valor absurdo pra produzir material para todo mundo. Ele gasta. Mas de maneira alguma. Pelo menos 80 por cento dos projetos aí que eu fiz, o povo tem um pingo de consideração, pelo menos, pelo meu trabalho, assim, sabe? de, de perguntar, perguntar quanto que eu preciso de pré, qual é o valor de material, me pedir orçamento, espaço específico pra trabalhar, tem trabalho que é assim, ma-

ravilhoso, o assistente de direção brigava para ficar dentro do set produzindo, porque era uma leva de efeito que eu tinha que fazer. E o próprio… o platô não queria, o assistente de direção brigava, sabe, pra ele me dar um lugar no set que, que fosse possível de produzir aquilo porque era uma demanda muito específica, então, graças assim, eu vou falar que eu tenho um privilégio, sabe, do povo me escutar um pouco, de respeitar o que realmente eu faço lá, que faz diferença pro projeto.

P 01:27:42 E tu percebe se de alguma forma, essa relação que se estabelece contigo, ela consegue sair um pouco desse momento contigo e ir adiante? Você recebe algum feedback? Se isso impacta na vivência dessas pessoas da equipe passarem a ter isso com outros profissionais da área também, ou você não chegou a ter esse retorno?

Ea 01:28:13 Cara, nunca tive assim… acho que tirando platô, mesmo, assim, pessoal que monta, né [***] Então. Tirando então platô, que realmente é um pessoal que monta né, camarim e tal, e eles contam, mas aí, contam de forma, sei lá, não é formal, assim, só um bate papo mesmo, o que às vezes conta assim o que aconteceu em alguma outra produção, com outro maquiador e tal, principalmente em questão de estrutura, né, porque estrutura é uma briga, tipo, ah, 220/110 [volts], bancada, número de bancada, cadeira, cadeira quebrada, tem artes, ah, sei lá, é um negócio, é uma situação maravilhosa. Então esse tipo de comentário vem, desde… que aí também bate em um outro lugar, que é a relação do maquiador com o resto da equipe né, tem maquiador que se acha estrela, que grita, que briga, que falta, que não entrega as coisas no tempo, que fala que faz mas não faz, eu acabo então escutando tenho muito mais esse tipo de feedback, de tipo: ah, não trabalho com fulano, ciclano, porque isso, isso e aquilo, mais do que o contrário, que é o: ah, eu entendo o seu trabalho e a sua importância, e agora vou valorizar todo mundo. É muito mais do contrário, de xingar o povo que faz tudo errado do que…

P 01:30:17 Tem alguma coisa dessa área, da tua, do teu histórico profissional, que tu ache relevante de comentar? Além do que a gente já falou, que seja algo que tu considera assim: ah, isso aqui foi muito interessante, que aconteceu comigo, foi importante, e acho que merece um destaque assim, de pensar a respeito?

Ea 01:30:50 Nossa gente… Difícil… Olha, de cabeça… acho que não… eu não sei, eu gosto tanto de fazer as coisas assim, tipo…é tão difícil eu sabe, pegar um… ah, tem, eu… Tem lógico assim, daí tipo não tem nada com, é, com a maquiagem em si né, mas acho que é a vivência que é o cinema, de essa coisa que a gente está sempre em algum lugar né. Porque senão, as poucas vezes que eu gravei em estúdio, a gente tá sempre em locação, né, a gente sempre tá na rua, na casa de alguém, num bairro né, e foi quando eu fiz o [***], que a gente tava na

[***] no [***] e foi na época das [***] e a [***] ela é uma comunidade que cresceu do lado do [***] lá no [***], na região acho que é [***], nunca lembro o nome daquele lugar… E como as obras pra construir o [***], não sei o que, governo tava removendo os moradores [***] para poder terminar. E assim, numa desculpa muito esfarrapada porque [***] não ia influenciar em nada na obra. Mas eles inventaram que eles iam passar um trecho lá da rodovia e não sei o que, exclusivo, [###], que isso, que aquilo. E era um grande elefante branco né, aquilo tá lá inclusive super abandonado. E os moradores da [***] eles tinham direito sobre a terra, eles tinham a posse, que o [***] deu, há muito tempo atrás, então era ilegal, na verdade, o que governo tava fazendo né, tanto o prefeito quanto o governador do Estado, que é tipo, tirar aquela, fazer de tudo pra expulsar o pessoal de lá. Então eles começaram com alguns, pacificamente no começo, de: ah, eu dou tanto dinheiro pra vocês, e mais dois apartamentos em conjunto habitacional, pro povo sair de lá. Tinha gente que tinha umas casas mais simplezinhas, que achava vantagem, tá me dando o dinheiro mais o apartamento, eu vou. Mas existem moradores lá que tavam há muito tempo, e a casa dele não era uma casinha, era uma casa, CASA, entendeu? Não era um barraco, que pra eles realmente era vantagem, ir pra, enfim, um conjunto habitacional. E o pior de tudo né, que depois a gente foi vendo, o pessoal começou a se arrepender muito porque esses prédios que entregaram, eles se desfaziam na primeira chuva, de estourar a janela, então assim, eles tavam muito melhores num barraco que era só um cômodo, do que num apartamento que o governo tinha dado, sabe? E aí o pessoal ficou lá resistindo, pra não sair da [***], e a nossa história se passava dentro desse conflito da [***], então a gente chegou na casa, de uma moradora lá, que ela é líder do movimento né, [***]. E a gente deixou equipamento, porque a gente voltaria no dia seguinte. Só que tava rolando uma obra do lado, e em alguns momentos o pessoal, tal, platô, perguntava, do horário da obra, pra não interferir na filmagem, pra gente conseguir captar o som, e tal, e a gente viu que o negócio começou a virar uma provocação surreal, tipo, piorarem barulho, e por aí vai. Eis que no dia seguinte a gente chega de manhã pra filmar e os caras foram muito escrotos, porque existe uma entrada da [***]. Que que eles fizeram: a casa da [***] dava de frente pro [***], o [***] tava fechado pra obra, com aqueles tapume de ferro, sabe, de aço? A polícia veio por dentro do [***], levantou o tapume, cercou a casa da [***], mas era muito policial, cercaram a casa da [***] até a retroescavadeira chegar pra demolir a casa dela. Todo o nosso equipamento tava lá, todos os móveis, a vida da mulher tava dentro daquela casa, e eles simplesmente, do tipo: vocês não vão contar essa história, não quero! Eles queriam eliminar a [***], eles queriam sumir com aquilo. Eles foram, e aí, foi um negócio, porque quando o platô chegou, ele falou, cara você não tá entendendo, nosso equipamento de filmagem, imagina o BO que isso não ia dar com o Estado, destruirem a casa dela, e aí eles permitiram que a nossa equipe entrasse na

casa dela, mas a família não! Pra desmontar a casa, e aí a nossa equipe ficou lá dentro, tipo, fazendo corrente com as pessoas, tipo, passando para fora não só nosso equipamento, mas os móveis, tudo dela que tinha lá. E quando tiraram a última peça a polícia tirou a nossa equipe de lá, e demoliu, na nossa frente, tipo, a casa da mulher, e assim, é muito. A gente chorava, e não era pra ser uma dor nossa, justamente ter um cuidado de não querer entrar no lugar da história daquelas pessoas, mas de você ver uma líder comunitária, uma mulher, que morava lá na mesma casa há mais de 20 anos. E a casa dela sendo demolida, porque era uma briga e, enfim, era uma briga geral, isso até… no caso até a Dilma era presidente e tal, e eles tentaram, tentaram falar quando ela foi visitar a obra do [***], não sei o que, mas ninguém, ninguém tava se importando pra [***], ninguém se importava. Existia inclusive, pra tu ter noção, existia da Holanda, gente de fora, brigando pela [***], mas aqui no Brasil mesmo, meia dúzia aqui tipo, resolveu né, tentar, fazer, no caso, no dia mesmo, foi só o Freixo, que era do PSOL, enfim, mas enfim, foi muito pesado sabe, acho que foi um dos dias mais tensos de você ver, acho que a desigualdade, assim, sabe, lugar de privilégio, sabe, de você falar: puta, eu vou chegar hoje, eu tô péssimo, mas eu vou chegar em casa e vai tá lá meu travesseiro sabe, você vai deitar e você vai dormir, e a mulher acabou de ter a casa assim demolida, sem ter pra onde ir, à força, e sendo expulsa do lar dela, onde ela criou os filhos, sabe, já tava com neto, e a vida dela sendo apagada. Então, lógico que essa foi uma das piores assim, que no cinema eu já presenciei, mas eu acho que o cinema de maneira geral me proporciona isso sabe, pra você entrar nos lugares e você lidar com dificuldades, e diferença sabe, desde cultural, né, até acessos, enfim, social e tudo mais.

P 01:37:43 *Antes de entrar na última parte, eu queria te perguntar mais especificamente de área técnica, como é que você vê a questão da luz e a relação com o teu fazer né, tanto de você pensar o que você vai fazer, quanto de você de fato praticar né, ir lá e fazer os testes e fazer a execução final, seja luz natural, artificial, o planejamento dessa luz. Como é que é para ti?*

Ea 01:38:13 É, não tem, adoraria que tivesse, né, mas planejamento não tem mesmo, a gente toma susto né. São raros os casos que a gente fez… acha que tiveram dois filmes que eu cheguei a fazer teste de câmera e aí envolvia tudo né, teste de luz e tal, antes da gente filmar. Ver como que aquilo funcionava real na luz. Só que assim, a luz que gente tem no set, não é a luz do camarim, nunca vai ser né, cada camarim é um camarim, tem camarim que tem um teto aqui, tem camarim que é teto alto, tem janelas, não tem janelas. Às vezes a gente briga né, eu falo sempre que a única coisa que eu peço são lâmpadas de LED no camarim intercalado amarelo e branco, porque no meu caso isso funciona melhor, e também tem gente que prefere mais quente, tem gente que prefere também, não sei, tem uma coisa de olho assim, que a gen-

te acostuma, e os ajustes eu acabo fazendo tudo no susto, no set, quando precisa assim, sabe? Porque realmente não tem, rola também o negócio que a gente que acompanha no video-assist que depende também muito da configuração da câmera porque às vezes as pessoas, tipo, já fiz, já aconteceu isso né, era uma cena de sangue, e era uma coisa ridícula, porque eram um sangue em cena num pano branco, e o diretor ficava: [***] Pelo amor de Deus, o sangue não pode ficar vermelho? O sangue tá rosa! Você olhava pro sangue, gente, o sangue tá vermelho, mas tipo assim, esse cara tem problema, porque eu olhava assim, e tá vermelho. Aí cheguei pra [###] e, será que sou eu né? que não tô enxergando bem, não sei né… Aí o povo, não, mas que não sei o que… Mas gente o que eles tá falando que o sangue tá rosa? Aí eu fui descobrir, porque eu estava no video-assist. E ele só tava olhando pelo videozinhos dele pequenininho. E aí pela configuração lá da câmera, não sei que lá, tananan, na tela dele, era rosa. Aí eu peguei e disse: ô querido, diretor, observe, a gente tá no meio do sertão, não existe uma vendinha aqui do lado, porque até poderia fazer uma maracutaia lá, pra escurecer o sangue, né, tipo, boto alguma coisa pra ele né, mas [###] o sangue ao vivo, o sangue tá vermelho, o sangue tá rosa aí. Aí, o fotógrafo, que não era uma das pessoas mais experientes com cinema, aí ele foi explicar que realmente, era uma questão X,Y, Z lá de um perfil, que eu esqueci o nome do negócio, que ele tava usando, que deixava, mas que não era essa a imagem final do filme, então quando passasse pelo tratamento, que iam aplicar sei lá o que nanananananan, que aí voltaria e a gente conseguiria ver o que a gente vê a olho nu, e não o que tava aparecendo no video-assiste [###]. Mas enfim, não tem… é tudo no susto, esse negócio luz, assim eu adoraria, que… rola assim alguma coisa muito específica, por exemplo, o [***] que a gente tinha uma paleta de cor e tinha essa variação do, ao longo do filme. O filme começava muito solar, e ele ia ficando mais penumbra. Então eu tinha já essa preocupação porque eu sabia que muita coisa a gente ia tá na penumbra então eu tinha que pensar nas texturas que revelariam a contra-luz né, e tal. Mas é, são casos muito específicos. De maneira geral…

P 01:41:40 De maneira geral esses dados que remetem a qual é a luz do ambiente, da cena em si, que vai incidir diretamente no teu fazer, geralmente não aparece, não chegam?

Ea 01:41:51 Não, nunca, nunca.

P 01:41:56 E como é que você imagina: Isso é relevante? Seria interessante ter, vocêacha que faria alguma diferença pra ti ou não?

Ea 01:42:04 Eu não sei se é porque a gente acostuma, ou se a gente se acostumou. Engraçado que esse debate já acompanhei alguns assim. Mas justamente por, não ser o mesmo lugar que filma não ser o mesmo lugar que a gente maquia, eu sinceramente acho que não vai fazer a

menor diferença, porque essa variação sempre vai ter, sabe, é quase impossível a gente chegar a… Não tem… lógico, tem coisa que, por exemplo, ai, [***] não gasta tempo no camarim porque essa cena é total escuro, vai aparecer um vulto. Isso sim, isso rola. Tipo, ah, não tem necessidade de eu fazer um negócio que realmente não vai aparecer. Mas a questão natural assim, da luz, o fluxo natural da luz, porque na real eu acho que às vezes nem eles sabem, né, às vezes a gente vai pra uma locação, aí o diretor de fotografia pensou XYZ, aí ele mesmo coloca mais coisa, sabe, é tanta variação, que eu não sei se, se muda tanto assim sabe. Já tive muita influência na maquiagem por causa de luz, inclusive cobertura de tatuagem porque realmente ficava uma película lá e era uma luz super direta, ela refletia, e você via lá a cobertura. E não tinha o que fazer. Eles tinham que colocar um filtro lá, pra suavizar, e tudo mais. Como não colocaram, ficava refletindo, e eu fui tentar explicar que era uma questão daquele feixe de luz, aonde ficava, e aí ou botava o ator pra outro lado, e aí tinha que mudar uma direção de cena, ou botava um filtro. Não fizeram, quiseram fazer nem um nem outro. Aí eu: ah, então, beijo, aí vocês vão ser felizes, porque vai ficar aparecendo a cobertura da tatuagem,, então tchau. Porque também chega uma hora que assim, eu tento desapegar, porque né, gastrite, e eu não tô precisando…

P 01:44:00 *Você comentou sobre paleta de cores, você costuma receber as paleta de cores relativa ao geral, ou a cenas específicas, ou não? Como é que é isso também?*

Ea 01:44:08 Também depende lá do diretor de arte do filme. Tem filme que trabalha uma paleta específica, do tipo, ah, vamos todos nos basear nisso, e pensar neste tom, então tem um contexto geral aí. E aí eu recebo né. Eu sei que, por exemplo, desde prendedor de cabelo, eu não vou poder trabalhar com uma cor específica, né, e tal, mas também não são todos os filmes não, são poucos. Realmente é mais filme de arte mesmo, quando eles tem uma coisa para contar nessa paleta, aí eles passam pra todo mundo.

P 01:44:50 *Pra gente encerrar, esse grande bloco final, que eu tô investigando, é, eu queria pensar contigo o cruzamento dessas duas grandes áreas que a gente já falou né, que vem dos teus estudos e que vem da tua prática, é... focando na questão de como criar esse personagem e como criar esse visual desse personagem que é o que você estar ali executando, pensando em dois caminhos: Como é que é o teu pensar essa visualidade, a partir do teu conhecimento de estudo, como é que você percebe essa relação, o que que no teu estudo influencia, o que é que você sente falta, o que que você vai atrás, por exemplo: a luz pode não interferir ali na hora do set, mas você estuda luz? você estuda cor? Do que do teu, da tua parte de preparação pessoal, de estudo, de intelectualidade, de tudo, como é que você percebe essa relação na hora que você vai criar e imaginar essa visualidade?*

Ea 01:46:03 Sabe que é uma coisa muito… é foda, porque tem muita coisa que chega ser intuitiva, aquela coisa que já tá lá, sabe. Você nem sabe porque mas já tá lá, você já está no automático. Então. Óbvio, eu sei que, por exemplo, se eu tiver uma luz de uma boate mais esverdeada e eu tenho em negócio vermelho, eu sei e vai filtrar, então eu tenho que pensar como ressaltar aquilo, é… uma coisa que… eu não no set né, eu fiz a pré, e eu fui pra Amazônia e dois amigos meus ficaram filmando, mas a gente foi filmar dentro de uma piscina, então tinha uma maquiagem, que a água, acabava, como ela tem um fundo meio azulado, e a gente tinha o chroma-key dentro da piscina, neutralizava a maquiagem. Então era uma maquiagem que a gente teve que tipo, pesar 20 vezes o que ela era, mudar a cor, pra que ela aparecesse. Porque, só o filtro da água, e o verde… mas assim, é uma coisa que é engraçada, tipo, não.. É nessas horas que o teste de câmera e o teste de luz realmente faz uma diferença, porque né, ainda bem que a gente teve, quando a gente soube que, realmente existiu esse teste. Mas que, na hora que eu tô lá na criação, eu acabo, é muito complicado eu falar isso, mas a gente acaba sendo muito mais uma questão visual, do que técnica, não sei explicar, mas assim tipo você, não sei, ah eu tô lendo lá: então fulana tem tantos anos, estuda não sei o que, trabalha não sei onde, tipo assim, eu acabo me pegando muito mais nisso em criar um conceito visual, do que o processo técnico que provavelmente me pouparia de questões né [###] é… e aí é muito complicado, porque é isso, tem muita coisa que é muito de instinto. Tipo: Ah, eu sei que determinada coisa funciona na pele e vai dar uma textura X, mas ao mesmo tempo é tão instintivo que eu já não sei mais explicar assim, como eu preparo, é tão automático já ler e ver, lógico… ah tá, fui filmar dentro da piscina, eu tinha uma questão técnica, eu não, eu não podia ter um fio de cabelo solto, porque tudo era recortado. Então eu precisava de uma maquiagem que não borrasse, que não esfarelasse na água, que não… Cara era tanto BO, tanto BO, porque não podia ter uma mancha na água porque estragava a fotografia, não podia ter um fio fora porque estragava o recorte. Então assim, o tanto de produto, que daí sim, você vai parar para estudar o que realmente reage, o que não reage, o que sai, o que não sai, é muito mais do que uma especificação técnica comum, era para uma situação muito adversa assim, ninguém vai filmar dentro de uma água, né? Então, nenhuma das especificações, qualquer produto que existe por aí, [###] que você vai viver o que que reage, o que que não reage com água, o que que boia, o que, sabe? tipo… é… Aí realmente eu entrei num processo mais técnico né, do negócio, do que só o visual. Mas, por exemplo, eu vou… vou estudar a luz, não, não, pior que não. É muita coisa pra mim, difícil de admitir, mas é, não…

P 01:49:44 Por mais que você diga que não faça previamente, mas agora pensando sobre o que você acabou de falar, o que vem como intuitivo. Se você observar, intuitivamente você sabe

que quando tem lá o verde e você tem o vermelho, você vai precisar fazer alguma coisa com isso, conseguem fazer essa conexão de que aí tem um conhecimento que é de fundamento teórico, tal? [Ea: Ah sim] *Então a partir do que você já relatou, não necessariamente eu tô dizendo que, assim, que você tem que fazer esse estudo de fundamento antes de fazer o personagem entende? É mais no sentido bem assim, tipo, você consegue fazer essa correlação: pra eu criar isso aqui, é essa parte de fundamento.*[Ea: Sim! Sim, sim, sim…] *Como você falou, vem intuitivo, mas tu consegue olhar para aquilo que é intuitivo e vê que tem fundamento que veio de algum lugar?*

Ea 01:50:36 Existe, e não, cara, isso existe acho que desde quando assim… lógico, que você tem um lugar de colorimetria e tal, que fala bastante, mas gente, isso é aula, até resgatar lá, é no prezinho fazendo educação artística estudando cor sabe, estudando cor primária, secundária, e por aí vai. É o que eu falo, que lógico que em alguns casos… no meu caso eu… já tá lá, tá no sangue né, a coisa tá correndo, você nem pensa. Mas sim, tem que ter uma base, né, você tem que saber né, existe uma teoria, pra aquela prática toda que a gente tem né, sim.

P 01:51:14 E quando você vai criar essa visualidade, desse personagem né, que você falou, a caracterização, pra contar essa histórias tal, tem essa coisa intuitiva que você falou, tem as determinações técnicas... E como é que é criar, na prática? Como é o teu fazer na prática, tu cria um desenho, tem gente que faz na mão, tem gente que faz computador, tu não faz nada disso, tu faz lista, e até a chegar do ator e praticar e criar e fazer teste tal, como é que é o teu processo de materializar isso que você leu o roteiro e imaginou, ou que já te mandaram uma prévia de visual.

Ea 01:51:55 Eu sou muito ruim de desenho, já tentei inclusive, porque o desenho salva a gentes muitas coisas. Então, eu já fiz filme infantil e que me facilitou tentar desenhar alguma coisa, porque tinha um lugar do lúdico né, de colocar, de adereçar muito o personagem. Em outras eu acabo, eu sempre faço a prancha mesmo né, então eu pego fotos, se eu já tenho o elenco definido, se eu já tenho o ator definido, eu busco o máximo possível da foto do ator. Então, todas as variações de como ele já tá, tem né, uma variação, em outros personagens, e tal e ponho em cima da prancha, e geralmente, que nem o figurino tem uma pesquisa aí, que vai já de figurino, então eu vejo a prancha do figurino, eu vejo o que que casa na ideia, pego referência de vida real assim, diferença de filme né, principalmente quando a gente trabalha com época, ou regiões muito específicas, é… Se for contemporâneo, o de hoje, o que está usando hoje, sabe esse tipo de coisa, mesclo, quando a gente tem aí uma paleta de cores né, mesclo com isso, então a gente vai pensar em tom de sombra, batom, unha, né, e por aí vai, mas eu sempre apresento numa prancha. Geralmente eu gosto, quando eu tô lendo o roteiro, que já tá muito certo que eu tô no projeto, eu vou eu faço uma mini ficha lá do ator, então eu tenho lá, coloco lá, personagem tal, e as informações que o roteiro me dá, então, o que ele é, o que ele faz,

quantos anos, e por aí vai, e algumas outras coisas que a gente consegue ir pinçando assim do roteiro. E quando eu vou mandar a minha proposta né… quando é filme muito contemporâneo, muito padrão dia a dia, que não vai ter nada demais, geralmente do diretor tem, ele já sabe o ator que ele vai chamar, ele já sabe a cara que ele quer, quando ele escreveu aquela história, ele já tinha tudo isso, muito certo na cabeça dele. E é aquele tipo de filme que no máximo que vai acontecer é conseguir mudar um corte de cabelo, sabe, mas de uma maneira geral ele já tá com aquilo muito certo. Aí então eu tento ver no próprio ator né, quais são as opções né, porque a gente já viu o que funciona, e de repente a gente consegue acharmos fotos boas dele, pra gente só chegar no final. Quando tem uma caracterização de época, ou no caso de efeitos, então, eu tento buscar imagem. No caso de efeito eu busco imagem real, época também, a gente busca lá o que que tinha de referência na época, como que a gente quer adaptar aquilo visualmente, porque assim cada época tem uma coisa assim, vai pra um lugar, né, você tem pai de família padrão classe média, você tem… você sempre tem as tribos, né, então aonde a gente quer adaptar, o que realmente a gente vai mostrar daquilo, ai casando com direção de arte, com figurino, e mando as pranchas. Eu sempre trabalho, eu prefiro trabalhar com as pranchas mesmo, de apresentação.

P 01:55:17 Essa mesma relação que eu te perguntei sobre a tua criação, que envolve a parte de fundamentos, de estudo, já indo pra planejamento e a execução dessa visualidade, como é que você observa isso variando no teu fazer de acordo com o tipo de trabalho e o tipo de tamanho de equipe, e complexidade?

Ea 01:55:44 É, como que eu fecho, geralmente, o pessoal conforme a demanda? Assim, para dizer como [###]?

P 01:55:52 Pode ser também, mas assim, como você observa, se tem variação no teu criar, no teu desenvolver, se é um trabalho que você vai desenvolver a maior parte da visualidade sozinha, ou se você vai ter interferência, se é uma equipe grande, se é uma equipe reduzida ,se é um trabalho megalomaníaco com um monte de coisa para se executar, se é um trabalho menor. Como é que você vê essas diferenças de contexto interferindo também no teu criar, como que é essa relação?

S Ea 01:56:28 Ah, é… vamos lá. Eu, primeiro que eu começo geralmente a analisar pela demanda né, tem isso. Se, e aonde né, tem, sei lá, se a gente vai fazer um filme de época, eu no caso não era a caracterizadora de época, eu fazia efeito, mas a gente foi pro meio, era tipo uma cidade de cinco mil habitantes, e A gente teria 300 figurantes para caracterizar a década de 40. Então a gente tem que ter essa organização de tipo, não pode faltar um grampo, porque isso vai ser num domingo 3 horas da tarde numa cidade que não tem nada aberto. Então acho que o primeiro ponto é a demanda de trabalho. Daí de quantas pessoas são, quem são os atores

qual é localidade onde a gente filma e por aí vai. Para conseguir chegar a entender qual a equipe que eu tenho, porque assim, às vezes tu vai pegar filme que tem 20 pessoas no elenco principal, mas não aparecem mais do que três por cena. Então nas diárias, se você for ver bem, é bem filtrado. Então quando você vê vinte personagens, você fica surtando, você já quer tipo, cinco pessoas na equipe para entregar todo mundo junto em 20 minutos que é o tempo que geralmente dão de camarim pra entregar né… mas aí quando você vai ver bem o estudo de plano de filmagem e tudo mais, são três pessoas por dia, aí você também não precisa de tudo isso. E aí quando entra a parte de demanda, eu acho que se eu for colocar isso tipo, como uma das partes da criação né, é realmente conseguir conceber se é possível, sabe, tipo. Por exemplo, inclusive nesse filme que tinha 300 e poucos figurantes que era um filme de época. Quando eu entrei no projeto a gente tinha alguns efeitos que se repetiam. Como são figurantes eu não tinha como fazer um molde específico de cada um. Então eu tinha uma peça genérica que tinha que se encaixar. E me passaram um perfil de negros, pardos. Então ah, quase a cidade inteira são de negros e pardos, assim: não tem gente branca que nem você [***], descarta. Quando o casting… assim, eu tava com tudo pronto tá, isso assim, você considera 150 próteses. Quando o casting vem, eu chego e converso com o casting e tal, e não sei o que, porque eles foram perguntar se eu precisava de alguma coisa anatômica específica para encaixar aquela prótese. Eu falei, ah, tirando como a gente já tem os tons de pele e tal, não sei que, tá fechado tal coisa. Aí: como assim tom de pele? Eu: Ué? Mas o assistente de direção falou, que as pessoas são assim, que ele foi que ele viu, que não sei o que, que é o perfil que a gente vai trabalhar. Ele: Mas [***] tipo, sei lá 60% das pessoas são brancas. Aí eu falei: gente, então não vão ser. Agora não vão ser! Eram, né… Mas [***], pelo amor de Deus. Eu disse: Gente, desculpa, desculpa, eu tô com tudo pronto, isso aqui custa tanto, e eu preciso de tanto tempo pra produzir de novo, eu não tenho o que fazer, sabe? Tipo, aí e agora virou uma questão de casting, Agora não é mais uma questão de maquiagem, né. O perfil que me passaram. Mas daonde? Eu falei: Bom, então você chama o fulano aqui, pra conversar todo mundo, porque [###] E aí eles tiveram que ir atrás e conseguir. Aí quando a gente fala da parte de caracterização, beleza, né? Então cabelo e tal. Isso é muito datado: cabelo, barba, unha, sobrancelha, tem sobrancelha, sobrancelha é um negócio assim de outro mundo é muito datado. Então tá, eu tenho uma prancha lá, minhas referências, tudo certinho, e aí você chega, você pega, você passa né uma lista, passo uma lista pra, geralmente, para a direção de casting, de produção, depende do tamanho da equipe né, tem função específica, do tipo, pode e não pode, dá e não dá. Então, assim, a pessoa não pode ter tatuagem, sobrancelha não pode ser assim, né, homem hoje faz muita sobrancelha, você vai fazer um filme lá da década de 40, 50, e tipo, você vai pegar os meninos hoje, eles fazem a sobrancelha raspada na gilete, aqueles cabelos

undercut, topete loiro, é tudo bem certo, ah não pode ter tatuagem, aparece, chega gente com tatuagem no pescoço, no rosto, piercing. Ai gente, eu quero morrer… nossa eu quero morrer. Eu acho que isso assim, de maneira geral, é lógico que influencia, faz parte do processo de criação né, no nosso diálogo com o resto da equipe né, que aí você tem que também saber na hora que você recebe o projeto e você lê aquilo, além do seu, da sua criação de referência e por aí vai, de todos os seus estudos, é de com quem que você vai falar pra que aquilo seja viável, né, também tem essa parte né, boa, administrativa que as pessoas às vezes não sacam muito né, que é realmente, na porta de quem que você bate, porque se aquela não falar com você, ou se você não falar com as pessoas, não adianta você criar nada, filho, porque vai destruir seu projeto né, em dois tempos inclusive. Rapidinho. Porque quando a gente pede, chega tudo errado, quando a gente não pede, então…pior ainda né… É… eu não sei se eu respondi, mas… me conta porque eu… eu me perco, agora chegou o momento que eu começo a me perder na história.

P 02:02:28 Tem várias coisa que você tá falando que eu tô investigando, agora você tá dando outros nomes, por isso eu tô reforçando pra definir né, para ter clareza, se eu entendi, pra gente ver o que que tá dentro, no mesmo entendimento né. E eu queria saber se tem alguma coisa mais desses nesse momento de entrecruzar conhecimento de fundamento de estudo com prática e a vida profissional em si já, se tem alguma coisa a mais que tu ache que é relevante associar para fazer uma questão de fechamento assim.

Ea 02:03:13 Olha, acho que não. Eu acho né, eu já não sei mais nada, mas [risos]

P 02:03:21 Então, pra gente ir encerrando, uma pergunta que é um exercício de imaginação, que me veio a partir das coisas que você foi falando assim. Se você pudesse criar, pensando bem assim ideal tá, não importa se ele seria viável de execução ou não. Mas o que seria de desejo que a tua mente conseguiria criar, se tu pudesse pensar a formação profissional, qual que seria a formação profissional ideal, pensando de estudos, preparação do profissional, que aí vai envolver literatura, prática, teoria, blablablá, experimentação, tudo isso. E qual seria o contexto ideal da prática profissional pensando: quem é você no set, qual é o teu cargo, qual é, os detalhes dessa função, qual é a relação né, qual é a consideração que esse lugar teria em termos de lugar de, um ser, de processo criativo. E pensando o processo criativo aqui no sentido que junta tudo isso que você falou: aquele que tem o seu conhecimento prévio independente se sabe dar nome àquilo ou não, que planeja e que executa né, o processo criativo como um todo e não só ser pensado como alguém que vai lá e é chamado para executar, que às vezes a gente entra muito nesse lugar também né. Não que isso seja um problema, é só para pensar por outro lugar mais amplo. Como é que seria o lugar ideal, para preparar e criar esse profissional, e depois, o ambiente de trabalho.

Ea 02:05:04 É, penso muito nisso né… inclusive. Eu queria melhorar, queria montar uma escola toda bonitinha. É… Então, eu já fiz, eu cheguei a testar uma ideia que aumentava um pouqui-

nho mais do que a parte técnica de execução, principalmente quando, ah, vamos fazer maquiagem pra esse trabalho a gente aplica assim, o silicone a gente aplica assim. Tirando essa coisa, essa coisa muito prática, muito rápida, muito resumida, qual é o processo… ah sei lá, é tá, você sabe fazer, prótese, lindo, você aplica lindo, você tem uma maquiagem maravilhosa. Mas quando você vai lá para o set de filmagem, o trabalho exige, tem todo um processo burocrático, além da parte da criação e de execução. E que não é falado. Não existe isso em escola né, as pessoas não aprendem em curso algum. Você aprende como cuidar de seu material você aprende prazo de validade, você aprende a manipular aquele material e aplicar. Mas você não aprende real por exemplo como que seja no mercado de noivas, por exemplo, chegar na noiva. Como conduzir, né, não tem gente, você aprende a fazer maquiagem da noiva, só. E isso eu acho que, aí entrando na nossa… assim, a gente é empresa né, no cinema você é uma empresa que presta serviço para uma grande empresa, né, você terceiriza um serviço. E então falta acho que um pouco dessa consciência de: eu não sou só uma mão de obra técnica que tá lá contratada, eu realmente sou… O que que uma empresa faz, qual sua obrigação como uma empresa, isso assim, isso, é gerenciar a equipe que vai trabalhar para você, né que vai te ajudar a entregar o seu produto, pro filme, no caso. O material, gerenciar o seu material, quantidade de material, o custo do material, é… a gente presta contas então tem essa parte também de como se planilha, como se presta uma conta, óbvio que aí também tem todo os órgãos que regulamentam e exigem e sempre eles estão alterando. Mas é como você faz, o que não pode faltar, então, assim, isso acontece muito cara, em projeto, as pessoas compram as coisas, aí a nota vem errada, as pessoas têm preguiça de arrumar isso. Isso vira uma dor de cabeça e acaba que tem maquiador que desembolsa do próprio bolso. Não que eu nunca fiz, tá, já fiz, às vezes, sei lá, 200 reais, são 200 reais, mas eu… ai gente, a dor de cabeça que eu vou ter pra trocar aquela nota, eu falo, eu tiro do meu cachê, tá tudo certo, sabe? Mas, tem gente que perde muito dinheiro por causa dessa preguiça ou alguém até pela demanda que tá rolando, então… Eu acho que precisa passar por tudo assim, tem a parte do, do que eu não tive né, mas assim, o ser um assistente, né, você ser um assistente, o exercício de ouvir, e dizer. Então, as pessoas precisam ver o trabalho de quem é o chefe que vai tá criando, executando e tal, pra conseguir compreender um processo de criação, porque daí cada um, daí lógico, cada um é cada um, cada um é um maquiador, mas que é o processo daquela pessoa, pra você entender quando aquela pessoa estiver executando determinada coisa num projeto, você sabe o que que ela vai pegar, o que ela precisa, o que ela não precisa. Então qual o material que tem que tá na bancada, então, se o maquiador pedir geralmente você já tá… e cara é tão engraçado porque as pessoas diminuem tanto uma função às vezes de assistente, e tem gente que vai ser um ótimo assistente pro resto da vida e vai ser um péssimos chefe de equipe sabe? Eu acho que as pessoas

deveriam venerar melhor essas pessoas, porque essas pessoas são muito maravilhosas, essas pessoas salvam a tua vida. Eles são muito bons, não são pessoas que têm um processo de repente criativo, e que está tudo bem, elas executam muito bem, mas não não vão querer criar e encabeçar né, criar mesmo alguma coisa. Então ter esse olhar assim de treinar e de, e de realmente enaltecer de alguma maneira dentro do curso a função de assistente pra pessoas entenderem que você não é só uma, uma escadaria aí, que a pessoa vai usar pra, pra subir para chegar em algum lugar né. Você é um processo, né, então, ah, eu vou trabalhar com determinado maquiador, eu vou abrir uma porta, eu vou ver, eu vou conhecer, vou colocar em prática né, como se fosse um estágio mesmo, tradicional, em outras áreas, de você realmente ter acesso ao material, que de repente é um material que você não tem, isso aconteceu comigo né, não conseguia comprar, não tinha aquele material. Então pô, você vai entender que aquele material, como ele seca, como ele não seca, como é que tem que ser guardado, é, quanto tempo ele dura, pra que que servem que contamina, né, todo um beabá, né, tem essa parte, de que eu acho que você ter um, um período de assistência, te dá um contato. O como você responde, como você fala, como você se comporta. É o que eu falo, o livro que eu li é muito maravilhoso porque realmente eles colocam isso tudo detalhado nesse livro. De falar sobre postura, eu… foi o que a gente estava… eu escuto muito mais o feedback negativo na verdade de outros maquiadores, de como as pessoas se comportam e eu acho que isso falta. Como que você organiza, prepara a mala para [###] tudo isso… Essa parte de anatomia, colorimetria, aí toda parte de burocracia, entrando junto que já no meio: como você lê um roteiro, como decupa um roteiro, como você faz ficha de personagem, então se tiver um curso que dá uma introdução básica de desenho que seja, pra quem precisar desenhar as maquiagem ou como montar as pranchas, coisa e tal… Como debater um orçamento, como fechar um orçamento, como planejar esse orçamento de maneira geral, até chegar na parte técnica, e aplicada da maquiagem mesmo. Aí, como tira tudo, desde molde, aplicar, limpar pele, e por aí vai.

P 02:11:39 Só para recapitular o teu curso ideal teria conhecimento de anatomia, desenho, colorimetria, teria uma parte prática de execução que você acabou de dizer. Aí você percebe que falta e que seria interessante ter também tanto essa parte de etapas da carreira para se entender a importância de vários setores. Não são setores, mas de lugares talvez, ser um assistente, ser um chefe tal, a importância de cada um, que não é uma coisa qualquer. Você sente falta também da parte administrativa e burocrática organizacional da coisa e aí você falou agora um pouco de questões que são muito relacional e do pessoal que é como lidar com o outro. Como se posicionar na equipe que é muito particular e que você acha que seria muito importante que isso fosse já trazido também para ser trabalhado desde um curso. É isso?Eu entendi certinho? Ou…

Ea 02:12:47 Eu acho, é, eu acho que é isso.

P 02:12:51 E o lugar profissional, assim, qual é o contexto profissional do mundo das tuas ideias?

Ea 02:12:59 [risos] Olha tudo depende assim…você diz, de eu falar o que, da relação?

P 02:13:08 Como que você pensa que poderia, que seria o teu lugar ideal como um profissional, assim, tanto de você ser vista pelos outros ou como você gostaria que o mercado te abrisse o espaço talvez não sei. São possibilidades [###] É ideal mesmo, tá, não tô aqui para julgamento.

Ea 02:13:29 O meu ideal eu já falei, mas é… hoje em dia, é só, o meu único ideal hoje é ganhar na mega-sena e viver de renda. E não tá rolando… Eu tentei de novo, tentei de novo à toa, não tá funcionando. Mas um dia, quem sabe. Mas assim… Eu acho que o. Engraçado, eu não tenho um lugar tipo, que eu via assim, sempre falar, é…é o mínimo de escuta, é o entender. Eu acho que o lugar de maneira um lugar ideal para mim de trabalho é um lugar que tem diálogo, onde as pessoas realmente conseguem conversar, e existe o caminho do meio, sabe? Não, eu não vou ter meu ego super inflado de artista, de achar que aquilo é minha criação é ela é imutável, e que as pessoas não podem dar palpite, não. Eu tiro esse lugar mas eu também gosto que todo mundo tire né. Então que o diretor não bata na tecla achando que só ele também sabe e só a versão dele tá certa, principalmente quando é diretor que escreve o roteiro né. Eu vou entender que tem o lugar de uma identidade visual do diretor, de tipo, aquele visual que ele criou na cabeça quando ele leu, quando ele escreve o roteiro, que ele precisa daquela identificação visual quando for filmar, e que tudo bem ele me dar essa referência e eu criar, mas também que ele escute. Um lugar que não tenham cadeiras caindo aos pedaços ia ser muito maravilhoso porque isso influencia na nossa coluna, e que né, o mínimo de luz necessária porque a gente fica cego forçando a luz, né, o olho o tempo inteiro, com aquilo. Então acho que assim, limpeza, iluminação, estrutura básica né, que seja cadeira, bancada, né, pra sentar, decente, e diálogo entre equipe, entre todos os técnicos envolvidos na criação do personagem, seria o lugar ideal assim, tipo, não precisa me idolatrar não gente, é o mínimo mesmo sabe? Olha somos todos seres humanos, a gente merece um pouquinho de afeto sabe?

P 02:15:46 Legal! Tem mais alguma coisa nesse tipo que tu ache que vale colocar ou você está satisfeita com as coisas que você trouxe? Tem alguma coisa que tenha vindo que você não comentou em algum momento e que veio depois. Como é que tá pra ti?

Ea 02:16:04 Eu acho que não. Ai eu falo tanto que eu me perco. Eu acho que não.

P 02:16:11 Tem algum trabalho seu em específico que você tenha percebido, que, ou que você considere, por exemplo, poxa, e não importa o tamanho, e não importa em que momento da vida foi, não importa se é um trabalho famoso ou não, se foi um trabalho de cinema ou se foi sei lá maquiagem de algum parente, não importa. Mas pensando na sua relação com o seu fazer e o resultado que você criou, todo esse processo que sai de dentro de você até para fora. Tem algum trabalho em que você consiga pensar nele e reconhecer que ali você você foi você no seu todo, no sentido de que ali você conseguiu observar que visualmente você conseguiu criar algo que representa todo o teu, ou todo o teu conhecimento, ou uma boa parte dele, né, o teu conhecimento teórico, técnico, a tua experiência, o teu relacional, tudo tudo o teu assim, que te compõe como um profissional, com a maturidade profissional que você tem, algum trabalho consegue espelhar isso? Tem algum que te chame a atenção e que vc diz: nossa isso aqui…

Ea 02:17:30 Engraçado é que assim, é tão difícil, tem tanta coisa que não publicada né. Então eu não consegui ainda ver o resultado final. Mas, eu tenho duas coisas, dois trabalhos, um foi o do primeiro prêmio [***] porque é um momento muito específico assim do tipo. A gente tinha que usar, no projeto autoral, maquiagem [***]. E… mas eu também podia explorar técnica da minha área, que no caso era audiovisual que eu tava concorrendo, então eu podia colocar um efeito especial, uma maquiagem mais artística. E aí eu tinha uma ideia na cabeça, mas eu não tinha o material, e além de não ter material, eu não tinha dinheiro pra fazer [###] assim, porque eu não tinha nada. Então eu tinha algumas coisas da [***] e aí o que que eu fiz, eu fiz o que eu sempre fiz, eu abri a minha despensa e fui ver o que tinha, e no caso foi o que? Maizena e água. E aí eu fiz o efeito, que era uns efeitos das lágrimas tal, não sei o que lá do projeto. E eu acho que representa muito assim, porque eu ganhei num momento que e eu tava querendo desistir da carreira por falta de grana mesmo, porque tinha que pagar conta. E aí eu falei, ah gente, vou viver a minha vida inteira fazendo qualquer coisa sabe, então tipo é isso, tipo, a vida não tem sentido, eu nunca vou ser artista, eu nunca vou fazer não sei o que, e a desgrama né… música triste agora… aí então, assim, é muito importante porque mescla tudo isso sabe, parte de todos os perrengues que eu tinha passado, com a parte do bom que eu fucei muita coisa porque eu consegui criar uma coisa legal, um efeito bacana com coisa que eu nem tinha né, tanto é que lá no dia queriam saber como que tinha feito. E eu assim: gente foi água e maizena mesmo, assim, não era algo tipo: olha só que mágico. Então tem esse lugar assim, o impacto visual daquela maquiagem assim pra mim, que é muito bom, e porque tem, enfim, tem toda uma questão envolvida. E um outro filme que eu fiz em 2018, que era para ter estreado agora no meio da pandemia, congelaram, não vai, mudou, que eu nem sei se visualmente ele é tão perfeito assim, sabe? Mas eu fui pra fazer as maquiagens, era esse inclusive que tinha os trocentos milhões de figurantes tal, mas além, eu tive que desenvolver peça que, genérica

de um negócio muito bizarro, que era uma cirurgia de olho, e que tinha que funcionar, e eu fiz aquilo para funcionar de perfil, e muito de relance, e teve cena que conseguiu inclusive usar de frente assim, sabe, então pra mim isso era muito sucesso, porque eu tenho até foto das etapas de criação da peça, que nem é uma peça linda, se você pegar a peça e, mas não é…ela tinha que funcionar de um jeito muito né, específico, foi bem bacana. E tinham várias cirurgias, e muita cirurgia de abcesso sabe, então, cheio de pus, então cortava e aqueles pus escorria, e ali eu tinha que ficar criando bolsa de pus para esconder na prótese, pra poder funcionar. Então tinha toda essa coisa que eu gosto né, que é ficar fuçando e ficar pensando em ideias surreais assim, de tipo, como que aquilo pode funcionar ou não. E foi um projeto muito afetivo, também, que daí soma tudo, porque eu tinha… o diretor era um diretor muito preocupado com a cena, de tipo então tem que colocar a voz de realmente lá, não, é isso, é aquilo, sabe, foi a primeira vez que eu era muito escutada no projeto. Eu ganhei um cliente que é o dono da produtora maravilhoso que inclusive já me chamou para mais um projeto e que ficou assim, encantado, tipo sabe, das pessoas chegarem e falarem: cara, puta-que-pariu ainda bem que a gente te conheceu, porque, né, e aí fora essa relação pessoal. Eu sou muito brasileira, fico brincando muito, mas eu também tenho um lugar muito, eu escuto bem, assim, sabe, eu tento pegar, se eu quero vender o meu lógico que tem também um lugar nosso de insegurança né, sempre até lá se o que você tá vendendo as pessoas tão comprando ou não. Mas é, foi uma troca muito boa, sabe, de equipe sabe, de tudo, isso é muito bom assim, mas principalmente ah eu sou a neurótica de desenvolver coisas bizarras e estranhas né, criei muitas coisas bizarras pra esse filme, e eu acho que, eu só espero que o caminhão de leproso, que a única cena que eu vi montada, que coisa linda, e eu fiz papel de [***] no filme, também, olha que coisa maravilhosa [risos] Não basta ser maquiador, você vai ser [***] também um dia [risos].

P 02:22:38 Isso é muito interessante né, de consegui separar o que é que vai ser esse resultado final, que não está na tua mão, mas a parte que tá na tua mão quanto aquilo é representativo de quem você é e do que você consegue né. Também me parece muito interessante são dois lugares bem diferentes. Se a gente não souber separar às vezes você não consegue reconhecer a tua evolução no teu próprio trabalho porque o resultado final que não era da tua alçada talvez não tenha alcançado a grandeza do que se conseguiu fazer. E agradeço também estar muito nesse lugar, que é um lugar que causa impacto, não importa se é a beleza, se é o estranhamento, se é, o que é, isso… Eu te agradeço muito por todas as informações. Tudo o que eu vou ter que trabalhar aqui. E eu quero te perguntar só uma coisa final: tem alguém da área que você acha que seria muito importante ou muito interessante ou muito curioso que você ache que essa pessoa aqui seria muito legal de você entrevistar, por sei lá, por qualquer motivo, que você considere, que vem assim, se não vier também não tem problema é só uma curiosidade.

Ea 02:23:49 Cara a única pessoa que eu fui penso mas que eu acho porque é muito bom o processo dele de criação e também questão técnica assim, também a pessoa, porque ele é uma pessoa muito zen que é [***]. Não sei, é [***], não sei se você chegou a tentar um contato, inclusive se você quiser pode usar o meu nome. Porque além de ser querid*, é uma pessoa que tem uma história, experiência, é, el* é muito, el* é das antigas né, e el* faz de tudo né, faz desde perucaria, a efeitos assim, maravilhosos, el* suja uma pessoa como ninguém suja, e até pra isso ele* tem uma pincelada muito técnica, sabe, el* é muito maravilhos*, então, e el* tem muito filme com, tanto de locação com, quanto, é… A dificuldade técnica toda sabe, de criação que eu acho que é, tem conteúdo, tem muito conteúdo pra falar mesmo.

P 02:24:49 Obrigada pela indicação. Eu vou dar uma pausa na gravação só pra gente terminar.

APÊNDICE C - ENTREVISTADO B - Transcrição

P - Pesquisadora **[***]** informação removida para preservação da fonte/terceiros

Eb - Entrevistado B **[###]** ruído **[???]** inaudível

P 00:00:19 Bom, primeiro, boa noite. Muito obrigada por ter aceitado participar Pra você entender…

Eb 00:00:22 Boa noite! Obrigad*, obrigad*.

P 00:00:25 ... eu estou fazendo doutorado em teatro na universidade do estado daqui. E aí a minha pesquisa, está explicado ali no termo mas vou repetir se tiver alguma dúvida você pode perguntar. Você sabe que eu sou caracterizada, você já me viu em curso, até no teu próprio espaço, e tal… e o que eu estou pesquisando na minha tese de doutorado. Eu estou fazendo um trabalho voltado para nós maquiadores-caracterizadores, então a minha ideia é tentar perceber como é que a relação entre os nossos estudos e a nossa prática como eles se relacionam. Então estou analisando a nossa percepção, e um elemento específico da percepção que a gente vai estar observando é como a gente percebe cor, luz e sombra, os dados físicos mesmo, e como isso se relaciona com o nosso processo de criação. Na hora quem vai criar o personagem a partir do briefing que a gente recebe então é basicamente assim é uma auto percepção dos nossos caminhos de estudo e de trabalho para a gente poder pensar como que se se tem essa relação e como que ela acontece. Então a pesquisa não tem certo e errado não, é para ver quem fez melhor ou não. Não é para fazer esse tipo de correlação sabe uma pesquisa quantitativa… é… qualitativa, perdão. Então o que eu estou observando é como é que se dá para cada pessoa. E aí os profissionais que eu estou selecionando eles são específicos. Eu não estou pegando qualquer profissional que trabalhe com caracterização. Eu escolhi especificamente né, porque a pesquisa tá trabalhando com profissionais que lidem com teatro TV e cinema, pode ser com uma só, com mais de uma área, que já tenho estado em posições de chefiar uma equipe de criação de fato, um coordenador de um projeto. Porque a gente sabe na prática que tem profissionais que a gente chama pra equipe, que são assistentes, ou que vão lá mas que não foram os que participaram do processo criativo ou administrativo. Então eu estou procurando fazer a entrevista especificamente com essas pessoas, então, de diferentes lugares, de diferentes momentos na profissão. O objetivo é trabalhar os dados de qualidade dessas relações. E aí o que eu tenho pra perguntar é assim… essa entrevista é uma entrevista bem, bem tranquila, bem aberta, bem leve, pra gente basicamente falar o que você quiser colaborar de compartilhar sobre o teu caminho, sobre a tua vida. Nenhum dado que você colocar aqui para mim vai ser que vai ser colocado literal no trabalho, do tipo de dado que te identifique, ou que identifique algum trabalho teu ou pessoas envolvidas, então qualquer coisa que seja falada que eventualmente você possa achar: ah, isso aqui eu não vou falar porque poderia me causar algum inconveniente. Nada disso vai ser explicitado, então pode ficar bem tranquilo quando for comentado sobre as pessoas vai ter sei lá, pseudônimo, e nenhum dado que possa identificar especificamente algum trabalho vai ser levantado. Até porque não é esse o objetivo. Objetivo é trabalhar o que está dentro da gente do nosso psiquismo bem mais particular. E aí eu tenho três grandes áreas, assim, basicamente, que são áreas maiores para

gente conversar. Você pode ir falando e eventualmente eu vou fazendo uma pergunta a outra a partir do que você fale, que é... do teu, da tua construção de conhecimento, teus estudos prévios e enquanto já trabalhando na área, um segundo bloco sobre o teu percurso na profissão, como começou até hoje, e especificamente onde você acha que vale a pena explorar mais, em algum segmento, e depois a gente encerra com a junção desses dois, com alguns recortes específicos. Ficou claro para ti? Você tem alguma pergunta?

Eb 00:04:54 Sim, tranquilo. Não sei se eu vou lembrar tudo pelo tempo de trajetória que eu tenho né. Tem muita coisa, é muita coisa é…

P 00:05:01 Fica bem à vontade assim pra tu fazer a edição que você preferir, de você falar de aquilo que tinha dito antes né, de momentos positivos, momentos não tão positivos, coisa que você acha legal, coisas que não foram tão legais. Fica bem a teu critério tá, tudo que você achar que possa ser rico, porque o objetivo, assim, essa pesquisa em termos de pesquisa em universidade pública, ela é a primeira focada no nosso trabalho enquanto caracterizadores. A gente não tem pesquisa que foque na gente, a gente tem algumas que falam, assim, é, de forma meio enviesada a respeito da caracterização depois de pronta, analisando algum trabalho alguma coisa no cinema teatro, mas voltado para a gente não tem...

Eb 00:05:47 Certo, não do processo né…

P 00:05:50 É, e é focado muito para pensar na gente de que forma isso pode se reverter depois, da gente pensar processos educativos, né, e processos que nos ensinam também dentro do mercado de uma forma diferenciada. Então tem essa característica sim de fazer um passinho né, que possa colaborar pra gente nesse setor.

Eb 00:06:15 Legal, maravilha, então nós começamos por onde?

P 00:06:17 A primeira coisa que eu queria saber, de uma forma bem, você pode selecionar o que você achar interessante. Como é que foi assim a tua formação? Os teus estudos pra você se formar, o que você considera hoje, na profissão. Como é que você iniciou teus estudos, aonde, em que momento você reconhece que esses estudos se tornaram importantes, você teve dificuldade ou não, durante esse processo de estudar pra área, como que foi acesso ao material de estudo, curso, se tinha, se não tinha, todos esses elementos assim que tu puder lembrar que tu achar que é interessante, a gente pode começar por aí...

Eb 00:06:58 Bom, tá, então a gente tem que voltar aí 30 anos no muito tempo. Nós vamos falar de um período que não existia nada relacionado à área da maquiagem como existe hoje. Até assim, eu achei muito bacana, eu tenho tenho observado isso até comentei com meu amigo aqui, falei assim: nossa! doutorado na área da maquiagem. Então isso é um grande salto dentro da profissão e porque quando eu comecei não era… Era, era profissão, mas não é, nunca foi reconhecido como profissão, e ainda hoje não é reconhecido como profissão. Tem aí o seu respeito tal, no mercado de trabalho, pagamos todos os impostos, temos todos os compromis-

sos de um lado empresarial, mas na hora da categoria, não tem. Eu vejo inclusive, para minha nota fiscal por exemplo, tem barbeiro, estética, depilação, tem tudo, menos maquiagem, não tem nada relacionado à maquiagem. Então você vem de uma nova geração aí que está evoluindo justamente isso pra gente chegar numa proposta mais, mais séria da profissão como profissão, ser vista como profissão, ser reconhecida e ser respeitada. E quando eu digo respeitada, não é um reconhecimento, mas financeiramente respeitado, respeitado como como qualquer outra profissão, e que também tenha as mesmas exigências de qualquer outro profissional. Então assim o médico ele precisa ter o estudo. Ele tem que ter uma graduação para poder exercer a profissão, ele tem que estagiar dentro da profissão, para ele poder estar ali assinando um trabalho seja na televisão, no teatro, no cinema onde for, ele tem isso. Um engenheiro que tem a responsabilidade, a responsabilidade da construção de um edifício. Ele também teve que estudar isso porque ele tem uma responsabilidade ali de outras pessoas envolvidas naquele plano que ele tem de uma construção. Enfim é, o maquiador, eu sempre, sempre vi dessa maneira, sempre trabalhei dessa forma, com este olhar, que um profissional maquiador ele, ele por obrigação tem que ser uma pessoa estudada uma pessoa que tenha uma formação acadêmica, que saiba das responsabilidades do profissional no trabalho de uma equipe, e não da equipe da maquiagem, mas de toda a equipe envolvida no trabalho. Se nós falarmos de cinema a câmera não liga não roda enquanto o ator não tiver pronto e ele sempre tá na maquiagem. Ele está, então assim, imagina cem pessoas paradas esperando o ator sair do camarim. Então é uma responsabilidade muito grande, a responsabilidade de dar uma nova cara a esse ator, para a interpretação desse personagem, é o cuidado que tem que ter com cada um desses desses artistas que trabalham com o corpo, então a consciência do profissional de saber onde ele está colocando a mão. Eu vejo hoje uma grande avalanche de pessoas se aventurando a passar pó, corretivo e gloss, mas não sabem da responsabilidade que é um profissional maquiador. Todo mundo se preocupa com o ensino online que é mais prático, que e mais fácil, que é bacana, que te dá acesso às informações, qual o pincel que você usa, qual é a base que você está passando, como você faz esse efeito de envelhecimento ou como pode construir uma prótese. Mas ele não tem a experiência do dia a dia de saber como lidar com pessoas dentro de um set de filmagem, dentro de um camarim de um teatro, ou nas coxias, ou nos corredores de uma TV. Então existe aí uma grande parcela de responsabilidade, de compromisso de comprometimento, de jogo de cintura, de cuidados psicológicos, terapêuticos, enfim, a gente mexe com uma série de coisas que simplesmente aprender um desenvolvimento técnico não habilita absolutamente ninguém. E isso eu sempre, sempre, durante 30 anos eu avalio desta maneira, o quanto é importante e quanto, o tamanho da responsabilidade desse profissional. Inclusive hoje estou na casa do meu professor de maquiagem, o cara que me ensinou assim muita coisa

muita coisa e lá se vão 30 anos. E uma das coisas que eu aprendi foi isso essa responsabilidade, com quem está lá sentado assistindo TV agora. Então, como é a minha trajetória: Eu nunca imaginei ser um maquiador, eu, meus planos sempre foram, sempre foram de ser um artista na área do desenho, da pintura. Minha formação é em Artes Plásticas, hoje Artes Visuais, na época chamava Artes Plásticas, formado pela Faculdade [***], e o meu objetivo primeiro, na época da minha formação, da minha primeira formação acadêmica, porque eu já desenhava, pintava desde a infância, era trabalhar com publicidade, ou seja, unir o conhecimento artístico, a habilidade artística, e o prazer pela arte, ligada a um retorno financeiro que como nós sabemos, isso até hoje não mudou, o artista, ele não tem o reconhecimento financeiro que deveria ter pela sua, pela sua habilidade criativa, pelo seu desempenho né, artístico, pelo seu virtuosismo. Ele só é visto como um profissional a hora que ele passa a comercializar o seu trabalho e vive dessa função. Então de certa maneira a gente, e era uma briga muito grande que existia que eu, assim, eu nunca comprei essa briga eu sempre procurei ser harmonioso com isso, de ser um artista e ganhar dinheiro com a arte então publicidade que as pessoas sempre falaram, continuam dizendo que publicidade é uma área que não tem vida, né, aquilo é uma encomenda de uma empresa que quer aquela coisa formatada daquela maneira e você tem que entregar o que ele quer, não tem, não tem que por a sua criatividade não tem que, não, simplesmente executa. Então isso até hoje é assim. Mas eu nunca me senti prostituído, como algumas pessoas costumavam dizer na época, que trabalhar com publicidade era uma prostituição da arte, da arte acadêmica, da arte, do artista, do pintor, desenhista, escultor enfim, do ilustrador. Eu nunca vi dessa maneira, eu sempre consegui associar muito bem as duas coisas. Tanto que eu cheguei a ser diretor de arte, parte, de toda parte criativa, o desenvolvimento de projetos na época. Desde capa de livro, capa de CD, de disco, capa de, na época era de, fita cassete, as propagandas de revista, enfim tudo isso, e eu sempre imprimia o meu lado artístico somado a técnica e somado à necessidade do cliente, então nunca, nunca senti isso que as pessoas falavam. Sempre me diverti muito, a verdade foi essa. Paralelo a Artes Plásticas eu tive uma segunda formação em Artes Cênicas, pela paixão ao teatro. Então a minha formação de pós-graduação em Artes Cênicas pela Universidade [***] é, e é onde eu fui realizar uma, uma necessidade pessoal, como artista que é a minha, eu sempre tive como a minha segunda profissão. Eu era um artista plástico, publicitário e ator. E dentro da minha formação cênica eu conheci a maquiagem. Então é onde tudo começa, dentro do teatro, onde eu vou descobrir a maquiagem, e essa maquiagem que a princípio é o trabalho do ator na construção da sua personagem, e ele usa desse elemento como linguagem cênica, mas principalmente como construção dessas características dessa personagem que ele, que ele vai interpretar, ou que ele venha a viver em cena, e como ator eu aprendi isso, e esse professor, que é o [***] coincidentemente, ele, ele é

professor do [***] e ele me leva literalmente pelas mãos até o [***] para que eu faça um curso lá, na época, isso eu estou falando 1990. Em 1990 eu dava aula de educação artística em uma escola estadual e tinha paralelo um grupo de teatro que foi formado pelos alunos e eu fazia a coordenação desse grupo teatral e usava muito a maquiagem, achava um barato usar maquiagem. Então tudo, tudo convergiu para uma área, que é a área da maquiagem, e eu fui levado ao [***] e apresentado a um outro professor dessa mesma unidade, que era o, que é o [***], que é onde eu estou na casa dele hoje, e o [***] me formou como um professor, como um maquiador de beleza. O [***] era especificamente maquiador de beleza e trabalhava. Ele trabalhava muito com moda e publicidade e teatro. Então ele fazia toda a parte de beleza das atrizes, atrizes e modelos, então com ele eu aprendi todo esse compromisso e todo esse, onde eu ganhei todo esse conhecimento de como trabalhar com fotografia, a maquiagem para fotografia, a maquiagem para a televisão, a maquiagem para a moda, para publicidade, a diferença entre cada uma delas, as principais características, que são características básicas que não mudam. Até hoje elas funcionam, até hoje elas são assim. Mudamos tecnologicamente, mas os conceitos fundamentais, basais, não mudaram, isso é uma grande perda que nós temos hoje. Existe uma nova geração que desconhece completamente isto, não sabe que é uma câmera fotográfica analógica, nunca fez uma foto preto e branco, não sabe qual a diferença da maquiagem pra uma foto em preto e branco pra uma foto colorida, qual é a linguagem de uma maquiagem para a publicidade, para a moda, para um editorial, ou para o material do ator dentro do seu portfólio de apresentação. São linguagens completamente diferentes, são usados cores diferentes, a linguagem é completamente outra, hoje é empaçocado, tudo virou uma coisa só, graças a um grande equívoco da internet. Então dentro desse processo em 91 eu começo a dar aula no [***] justamente porque, como eu já tive a formação acadêmica de maquiagem de beleza, eu tinha já essa formação vinda do teatro com o [***] e toda a parte de maquiagem de caracterização, somado aos meus conhecimentos de artes plásticas e de teatro, para mim foi assim muito fácil, eu desenhava muito, eu sempre gostei da figura humana, eu desenhava eu retratava rosto com muita facilidade. Então pra mim ter, tirar do papel e colocar no rosto foi praticamente, só mudei o material, saí do lápis de cor, da tinta a óleo e fui para a base, corretivo, pancake na época, essas coisas. E então não tive dificuldade alguma. Eu tinha mais dificuldade assim, no entendimento, a princípio né, no entendimento dessa divisão das linguagens porque era bem diferente fazer uma maquiagem. Eu fiz maquiagem para foto preta e branca, maquiagem de publicidade, maquiagem de moda, era completamente diferente. Nós… maquiador era maquiador, cabeleireiro era cabeleireiro, a gente formava sempre duplas pra, pra resolver esse trabalho. Aí eu e eu participei de toda essa transição desse momento em que o maquiador era obrigado a fazer cabelo e cabeleireiro obrigado a fazer maquiagem para continuar

do mercado de trabalho por questões econômicas enfim. Então todo esse processo, a princípio ele era difícil porque me fugia à lógica até que eu começo a atuar, que foi logo na sequência. Quando eu comecei a atuar e colocar em prática esses conhecimentos, tudo ficou muito claro o que era a diferença de um e de outro. Então pela formação acadêmica eu tive um salto muito rápido de ser um estudante, um aluno, para um profissional porque tem esse background que facilitou muito a minha projeção. Tanto que dentro do [***] eu terminei a minha formação em 90 em 91 já começo dar aula direto para profissionais da área, pessoas com 20, 30 anos de profissão que estavam vindo buscar inovações ou reformulações do que estava acontecendo, desde produtos de material de linguagem tal, e eu já estava pronto. Eu já tinha tudo isso eu já tinha passado por esse grande treinamento com pessoas atuantes no mercado o [***] trabalhava com teatro, com televisão, o [***] trabalhava com televisão, com teatro, com publicidade, com moda, então eles traziam uma realidade para a sala de aula. E foi dessa maneira que eu aprendi, e dessa maneira que eu trabalho há 30 anos e funciona. É o mais eficaz, é o que mais funciona. Então assim eu sou um profissional acadêmico, dentro da área do conhecimento, mas eu não sou um um academicista que está preso só ao conhecimento teórico, e não tem mais a prática, ao contrário. Eu sempre acreditei que atuando eu estou me atualizando constantemente. Então eu trabalho todo o lado do conhecimento teórico associado à prática e vou adequando e afinando esse conhecimento com a realidade de cada momento. E assim que foram três décadas completamente diferentes uma da outra. E assim eu vim trabalhando até, até hoje, e passando por uma grande diferença uma grande divisão como por exemplo a tecnologia HD que trouxe uma inovação muito grande dentro da área. Você deve saber que eu sou d*s pioneir*s no Brasil com a arte do airbrush, que é uma arte que agora as pessoas estão buscando, mas eu, eu apresentei isso em 2000 numa feira, na [***], ainda quando era no [***]. Era o terceiro ano da feira e eu estava apresentando essa técnica, e as pessoas bateram de ombro e diziam: ah isso é uma loucura, ninguém nunca vai utilizar isso. Então eu escutei isso há praticamente 20 anos atrás, são 20 anos atrás e hoje as pessoas estão aí se matando pra tentar entender o que é, e assim garanto para você que 99% está fazendo errado, completamente equivocado. E eu digo isso assim de boca cheia mesmo porque antes da maquiagem, como artista plástico, como ilustrador publicitário, eu já trabalhava com airbrush. Então a minha, a minha trajetória dentro dessa técnica era de muito tempo. Eu trabalho há 35 anos com airbrush. Então o que eu falo: o que muda pra mim é sair do papel e ir pro rosto. O restante é tudo igual. Então o que falta hoje é justamente essa, esse aprofundamento. Então o que eu entendo da minha trajetória é que a arte da maquiagem ela necessita de um conhecimento fundamentado, ele é um estudo, e ele é um estudo que tem raízes, ele não saiu do nada. O que nós fazemos hoje é uma repetição do que nós fazemos há 30 anos atrás, há 60 anos atrás, há 100

anos atrás. Isso foi estudado lá no século XIX ainda. Então é importante que nós saibamos onde estão as raízes disso. Falar de visagismo hoje não é novidade se você estudar Max Factor, Max Factor já aplicava tudo isso. Ele já tinha máquinas, aparelhos desenvolvidos para fazer a seleção das medidas do rosto, de criar uma uma beleza perfeita dentro de uma, dentro de uma simetria, dentro de um equilíbrio. Mas estamos falando de um cara de cem anos atrás. Não é novidade se preocupar com as cores, a ruiva, a morena, a loira, a brown que eles chamam, que é de cabelo castanho, que nada mais é as figuras quente e frio, Outono/Inverno, Primavera/Verão, e as cores de cada uma. Por sorte nós ainda temos museus que contam essa história como é o Museu do Max Factor que eu tive oportunidade de por duas vezes estar lá e presenciar isso de perto. Você tem uma sala de ruivas toda ambientada com cores, com maquiagem, tudo que era para atender só ruivas, uma sala só para as loiras. Então atendendo com as cores, as cores da toda decoração, a parede, os móveis, toda a ambientação da sala era para atender as loiras. Então olha a inteligência do cara de poder fazer uma coisa para entregar um estudo, era estudado, para que ele pudesse entregar isso de uma forma madura de uma forma eficiente, de uma forma certeira, para que essa pessoa saísse daquela sala pronta, sem erro. Maquiagem não é acerto e erro. Maquiagem tem que ser acerto! Porque… e isso só acontece quando a gente tem estudo. Então é muito profundo e muito profundo tudo isso. Então assim eu sou um batalhador do conhecimento, do estudo aprofundado, de saber de onde vem, para onde vai, é só, a gente só consegue entender a moda, entender tendências de moda, que muita gente fala assim: ah, não se fala mais em tendência, não existe mais tendência, agora é tudo junto e misturado. Conversa! Sempre vai ter, sempre vai ter a tendência, porque assim, nós vivemos hoje e o que nós planejamos hoje tem uma consequência futura. Se hoje a gente está dentro de casa fechado conversando fazendo uma entrevista pela internet, a gente nunca podia imaginar que a gente estaria num momento de pandemia, mas de certa maneira as coisas foram criadas há 20, 30 anos atrás para facilitar uma situação como essa hoje. Então lá atrás já se estudava assim: e se, em algum momento, der um pane e a Terra parar, como as pessoas vão se comunicar? É assim que saiu o celular, é assim que sai essa imagem. Eu era moleque eu estudava, ainda estava estudando Artes Plásticas. Eu vi um japonês apresentando uma ideia que ele tinha, de uma dessas feiras futuristas, de um aparelho onde a pessoa falaria e através da imagem, em tempo real, com uma pessoa do outro lado do planeta, é o que a gente está fazendo agora. E lá se foram 30, 40 anos. Então assim, não era, não era um filme de ficção que ele estava projetando, era uma realidade. Então hoje nós estamos aqui dentro dessa situação mas ela também vai gerar necessidades futuras. Então para o nosso futuro já existe traçado o que vai acontecer. É uma tendência. É um direcionamento, então, para a gente entender para a gente poder enxergar isso, ter essa percepção de algo que vai acontecer, a gente só sabe do

futuro se a gente tem uma referência, a referência do hoje e a referência do ontem. Como que caminhou do ontem para a gente chegar ao hoje? Então a gente começa a olhar para o futuro tendo tudo isso como referência. Então a gente não pode apagar o passado. E o que eu mais tenho visto, o que eu mais tenho observado atualmente, nas novas gerações, que não existe passado, é o agora. Tem uma geração que, assim, eu fico chocado com algumas coisas, hoje eu me calo, eu prefiro não bater boca com isso, porque é perda de tempo mas as pessoas parecem que assim, tudo começou a partir da data de nascimento dela. Então quem está trabalhando hoje que tem seus 20, 25 anos começou em 2000. O mundo começou em 2000, não existe anos 90, não existe anos 80, isso parece pré-história para elas, é a partir do momento que elas nasceram. Então ficou vendo coisas na internet que elas estão assim achando o máximo, se não fosse… Gente, isso aí já foi, ninguém está criando nada. Não existe criação, tudo é uma cópia, tudo. Quando apareceu, aquele, o dia que eu vi a primeira vez aquele negócio daqueles escuro, claro, fazendo um modelado do rosto, que vem falar que é luz e sombra, aquilo pra mim foi uma afronta porque eu já usava aquilo há 20 anos atrás, para o teatro, e não era novidade nenhuma porque eu aprendi aquilo com um profissional de pelo menos 10 anos antes de mim, ou 15 anos antes de mim, que foi Marcelo Beauty [já falecido] que já usava. Que foi remontar do Max Factor que já usava, da família Westmore que já usava, que já fazia, sabe, aí você vai vendo as coisas, não tem, aí simplesmente um cara apareceu, fez essa palhaçada na cara de uma famosa e viralizou no mundo. E se paga… e se pagou fortunas por uma pessoa como essa viralizando uma bobagem, e é um grande equívoco porque aí hoje a gente vê a grande distorção a que ponto chega. As pessoas estão destruindo o rosto e fazendo esse trabalho chamado "harmonização" que para mim é uma grande destruição da imagem, e porque está descaracterizando as pessoas, está transformando em verdadeiros monstros, e que não tem retrocesso. E tudo isso provocado por um grande equívoco, que está se deixando levar por influências digitais, influências digitais, de pessoas que ditam a uma certa moda que não existe, não faz sentido. Então acho que assim essa parte do conhecimento para mim isso é que eu tenho para dizer, a grande importância de tudo isso, uma fundamentação.

P 00:34:45 Maravilhoso tudo que você está compartilhando. Eu queria só para confirmar que eu tô entendendo: pra ti parece que fica muito claro na tua história a importância desse conteúdo de estudo e de estudo aplicado na prática para você ser o profissional que você se tornou ao desses anos, inclusive pra você poder passar essas modificações de três décadas no mínimo, com todas as mudanças de tecnologia, e de produto, e de forma que a sociedade pensa e tal, mas pelo que estou entendendo do que você tá dizendo, pra ti é bem compreendido que essa a fundamentação que você teve ela foi essencial para você passar por isso tudo sabendo o que você está fazendo e sendo quem que você é hoje né...

Eb 00:35:40 Que eu tive e que eu tenho, porque eu não paro de estudar nunca. Eu parei agora por essas questões aqui, deu uma brochada, mas assim eu formado em 90, até o ano passado, antes da pandemia, eu não parei de estudar um momento sequer. Eu procurava outros profissionais, outras escolas, eu fui para a Espanha estudar, eu fui por Estados Unidos estudar. Eu, eu fiz estudo revendo tudo o que eu já sabia, já, já tinha aprendido, já sabia, e eu reaprendi. E eu, e eu, aprendi com um novo olhar, a fazer a mesma coisa um olhar diferente, um olhar novo, aprendi novas tecnologias, novas formas de aplicação, a troca entre profissionais muito rica. Tive a experiência de participar de escolas por exemplo, a escola americana é assim, você atua se você fez uma escola, se você não fez a escola você não atua. Você não é aceito no mercado. Você pode até trabalhar no quintal da sua casa, mas você nunca vai ter uma chance de ser um profissional da indústria. Nunca. Não existe. Não é como aqui, que a pessoa ela, ela vai como estagiário de um maquiador de filme, 3 meses depois ela tá assinando uma novela. Que experiência que ela tem? Que ilusão é essa? E assim o nosso mercado achatou, nossos mercado se, se modificou muito, perderam-se as referências. Hoje eu vejo uma novela na TV, eu falo assim: Essa pessoa nunca estudou história na vida! Sabe? Um judeu jamais usaria um lápis no olho desse jeito, um romano não usa uma pintura dessas, o traço do egípcio não é assim. Sabe? Então assim, cadê a história? A pessoa não sabe abrir um livro? Que que vai, vai pegar? Vai pegar informação pronta de internet. O processo criativo que é o próximo tópico que a gente vai falar né, o processo criativo, ele não parte de uma cópia. Copista para mim é copista, não tem valor nenhum. Existe uma diferença o artista criador e o copista. Isso não é novo. A gente teve Leonardo da Vinci e Michelangelo, chegou o Rafael, que que era o Rafael? O Rafael nunca foi visto, nunca foi respeitado como artista. Hoje ele é por uma questão técnica, tal tal tal tal, mas ele não era. Ele era inclusive dentro do círculo artístico ele era, estamos falando de Renascimento. Aí puseram uma coisa chamado Maneirismo, então pintado à maneira de. Pintado à maneira de Michelangelo Buonarroti, pintado à maneira de Leonardo da Vinci. Era um copista, um simples copista. Ele fazia para agradar uma elite, só isso. Mas o criativo da coisa, estava na mão dos grandes mestres. Isso é o que faz a diferença. Então nós olhamos hoje, falamos: porque que essa obra está no museu enquanto o outro está vendendo quadrinho na, sei lá, na rua direita? Porque ele é só um artesão. Então é a mesma coisa acontece. Qual é a grande diferença da gente pegar um dos nossos artistas da maquiagem que assina grandes obras, ele não assina porque ele sabe fazer, alguns nem sabem fazer. Mas eles têm, eles têm uma capacidade que difere dos outros, dos demais. Ele sabe pesquisar. Ele sabe onde procurar. Ele não vai pegar coisa pronta. Ele vai apresentar toda uma linguagem. E aí ele vai montar a equipe dele procurando as pessoas que saibam fazer aquilo. Ó, você faz bem peruca você, você faz bem prótese, você sabe finalizar prótese, você sabe fazer uma maquiagem de

beleza como ninguém. Então é assim, aí vai montar a equipe. Às vezes ele não sabe fazer uma série de coisas, sabe o básico. Mas ele é um artista intelectual. Ele sabe como criar e como coordenar toda essa situação. Então isso é importante. Isso é importante. Então é o trabalho do, é o trabalho do artista, então o que eu quero dizer para você dessa fala, respondendo à sua pergunta, é justamente isso, para alguém se dizer profissional dentro da área, ele tem que antes de tudo, ele tem que partir no início, ele tem que estudar pra… tem que construir. Ele tem que estudar, e ele tem que entender, e não é só o estudo técnico, é tudo o que envolve o maquiador, tudo que envolve a maquiagem. O maquiador tem que saber um mínimo de história da arte, da história da beleza. Ele tem que saber um pouco de desenho um pouco de pintura. Ele não precisa ser um grande desenhista, um grande pintor, mas ele precisa saber essas coisas porque são os elementos que estão na construção desse profissional. Eu dou aula de cores, é uma das aulas mais fascinantes que eu tenho no meu portfólio de cursos, é uma aula que as pessoas vem, elas não conseguem replicar a aula, elas se fascinam, entendem, fazem, mas não têm coragem de passar para frente, porque é uma joia que eu coloco na mão dessas pessoas. Elas não repassam. E ela saem entendendo. Ela olha e fala assim: você é uma pessoa assim assim assado, você tem essa coloração, fica bem com essa cor de boca com essa cor na sombra, com essa cor de cabelo, entende. E é um estudo paralelo. Como que eu trouxe isso? Pela minha parte acadêmica de artista plástico onde eu tenho pleno domínio. Se eu vou ensinar visagismo eu não vou fazer uma, simplesmente uma leitura psicológica da pessoa. Vai você sabe, parecendo bruxo/a, mistificando o negócio. Ai você é, você é colérica porque os traçados do teu rosto, o seu olhar, não sei que… Sabe, eu prefiro assim a linha de construção: teu rosto é simétrico é assimétrico, onde que você tem maior peso, onde que concentra, você tem uma região dos olhos bem interessante, você tem uma boca que também tem um desenho interessante, qual… a gente que precisa de uma composição… Eu faço a maquiagem como se estivesse pintando uma tela. Eu vou para esse lado do visagismo. E deixou o místico para quem curte o lado místico da coisa. Então, mas isso é, são os estudos paralelos. Então se eu fosse montar realmente um curso de maquiador, de formação de maquiador, no mínimo ele teria dois anos de cursos, no mínimo, com aula diária, tá? Com todos os dias uma faculdade mesmo para estudar desenho, pintura, História da Arte, a parte psicológica, a parte de relacionamento pessoal, relacionamento entre as pessoas, que é uma coisa que nós tínhamos no curso do [***] e antes era uma estrutura muito bacana que existia dentro do [***], e o trabalho da maquiagem nas suas mais diversas áreas. Então a partir daí a pessoa escolhe onde ela quer atuar. Ah eu quero ir para beleza, quero ir pras artes cênicas, quero ir pra publicidade. Então dessa maneira ela vai ter essa, ter esse fator de escolha. Mas somente vai atuar no mercado de trabalho depois de passar por isso. Como médico, até enfermeiro tem que ter estudo, senão ele

não é um enfermeiro. Ele tem uma responsabilidade de cuidar de vidas. Qual a diferença do maquiador? A gente também cuida de vidas. Ontem me ligou o maquiador perguntando como é que fazia para tirar tatuagem, porque uma atriz, global, de peso, estava sendo maquiada no set, e ela começou a dar show porque ela disse que não ia entrar com aquela tatuagem que fizeram nela e não saía. E ela queria tirar aquilo e a maquiadora não sabia como tirar. Então como ela coloca, se ela não sabe como tira? O que ela está fazendo ali? Entende? E aí uma pessoa dessa, desqualificada para atuar, porque ela está mais para ser uma assistente do que para ser maquiadora que se responsabiliza em botar a mão um artista, ela está ali ocupando um espaço de uma pessoa que sabe, de uma pessoa que tem esse expertise, mas que não é permitido chegar ali, porque as pessoas avançam. E para trocar atualmente a moeda de troca está sendo view no Instagram. Eu não preciso ganhar, eu preciso só de uma foto com um artista para as pessoas me curtirem no Instagram. Então não é um maquiador, não é um profissional da área de beleza. Então só que isso só vai, esse filtro, a partir do momento que tiver uma seriedade nesse processo educacional. Como a palavra tá dizendo: Educação. A formação desse indivíduo como profissional. Dando a ele a capacidade de atuação no mercado de trabalho.

P 00:47:09 Você falou duas coisas muito importantes que é: pintura e desenho, que fazem parte da tua formação e que você vê como muito relevantes para isso ter na formação profissional. E aí em desenho e pintura a gente pode dar um passo para trás em termos de elemento mais base, que é falar diretamente de luz, sombra e cor, e como é que foi para ti, e é até hoje a tua relação com esses elementos, na parte de estudo né, você estudou isso, já falou todas essas coisas que vem da tua formação pessoal. Mas a minha questão é mais no sentido assim, de que forma você consegue, e se você consegue observar esses elementos básicos expressos ali na hora que você está trabalhando. Esse conhecimento ele aparece, como que ele aparece, como é que ele vem para você? Você fica…

Eb 00:48:14 Ele é, ele é. Ele não aparece, ele é! Tudo o que você olhar na natureza, tem linha, forma, cor, volume e textura. Tudo. Apague a luz. Você não vai ver nada mais, você perde, você perde a cor. A gente trabalha com cor, a pele é colorida. Eu tenho que entender o colorido da pele para aplicar o colorido que eu vou usar, tanto no embelezamento quanto na transformação. O rosto ou o corpo, ele é tridimensional. Então é como uma escultura. Se você colocar um luz lateral ela tem uma imagem ,uma luz frontal ela tem outra, uma luz de cima é outra figura, uma luz de baixo é outra. Então se a gente tem a luz, a gente tem a sombra, a gente tem o volume. Se a gente tem a cor, a gente tem a intenção do que aquela cor quer passar. A gente tem as combinações para fazer essa composição. A linha é fundamental porque ela é que da direção da intenção que eu quero nessa construção, eu posso pegar uma sobrancelha e através das linhas deixar o rosto completamente malévolo, ou ingênuo, ou tímido, só

mudando a linha da sobrancelha. Então esses elementos ali são fundamentais em tudo. É através das linhas que eu consigo fazer a construção das formas e entender o equilíbrio, entender as divisões, as separações, os distanciamento, vai me dar um referencial para a construção, pro equilíbrio e para a formação ou para a deformação desse rosto. Luz e Sombra ela vai me trazer, vai ser a ferramenta que me dá a possibilidade de modelar esse rosto. Dando mais forma, suavizando a forma, e equilibrando a forma. A cor ela, como ela está presente no ser humano, ela faz parte da construção. Eu não uso mais um tom de base na pele. Eu uso quatro, cinco, seis, tons. Porque eu quero que a maquiagem deixe a pessoa quem ela é, e não uma máscara. E se a gente observa as cores da pele ela não tem uma cor única, ela não é um chapado, um papel sulfite. Ela tem diferenças. O que eu como artista faço, é equilibrar essas diferenças, ou mudar os lugares dessas cores para que elas fiquem favoráveis, sejam favoráveis à construção desse embelezamento ou da transformação dessa forma. Então não tem como fugir disso. Se… eu vejo alguns amigos, alguns colegas de profissão, os que assim, têm um destaque absurdo de trabalho você pode estudar que eles fizeram, ou fizeram, ou estudaram arquitetura, ou estudaram artes plásticas, ou fizeram pintura. Todos têm uma relação, ou são escultores, todos têm uma relação com a parte artística. Você está estudando Teatro, você vê que a movimentação cênica é um desenho geométrico. A movimentação do ator no palco, muitas direções usam elementos, linhas que vão sendo construídas à medida que o ator vai passando de um lado para o outro falando com um com outro. Tudo é um desenho. Ninguém anda aleatório. Quando você vê ator andando aleatório no palco, é porque a direção foi ruim, porque o diretor não fez o desenho, deixou aquela peça solta ali fazendo o que ela bem entende. E aí isso dá uma confusão para quem está assistindo. Aí a gente fica: Nossa mas porque é que aquele cara não fica parado num lugar só, fica andando pra lá e pra cá que nem bobo? Porque não tem um desenho construído, e você vê que, tem obras teatrais que parece um balé. As pessoas se movimentam de forma harmoniosa, porque existe um desenho, existe um traçado. São as linhas de construção, então sem linha de construção não existe, não existe arte. Acho que é isso.

P 00:53:51 Antes só de passar para a parte da tua profissão assim, você podia definir para mim o que você entende como maquiagem de Beleza. Beleza é um termo técnico também e é uma curiosidade saber como cada um identifica, o que que é essa Beleza, quando você fala.

Eb 00:54:10 Tá. Beleza, beleza tem uma relação muito forte com estética no sentido do esteta, que busca o equilíbrio das formas, então, eu também vou na minha formação de artes, onde a beleza está associada ao equilíbrio das formas, ao que é agradável aos olhos, ao que se harmoniza entre si e com o todo. Então quando falo de uma maquiagem de beleza é uma maqui-

agem harmoniosa, uma maquiagem em que eu busco no indivíduo todo esse equilíbrio das formas e isso vai muito além do gosto pessoal. O meu gosto pessoal não deve interferir, ou não pode interferir na construção dessa beleza. Essa beleza é individual. Então fazer uma, uma beleza para uma atriz, como vou citar [***] uma pessoa linda, querida, é totalmente diferente de fazer uma beleza para [***] que eu não posso empregar os mesmos, as mesmas, conceitos, as mesmas fórmulas, em duas pessoas completamente diferentes, com características diferentes, com personalidades diferentes, com temperamentos e temperaturas diferentes. Então para cada uma eu vou utilizar dentro das várias técnicas que eu domino, o meu conhecimento de linhas, de equilíbrio, de formas, de cores, de volume. E procurar dentro daquela forma dar a harmonia necessária pra construção daquela pessoa. Para que ela se adeque a ela mesma, e ao que está em relação a ela. Então para mim é uma maquiagem de beleza é essa, não é simplesmente fazer um escuro no canto do olho para levantar, uma sobrancelha marcada por um blush e um batom e falar tá linda vai. Tá linda, mas assim, e de novo eu aponto que tá hoje, tá todo mundo lindo, só que ninguém, as pessoas não são elas. Você vê todo mundo igual, todo mundo com o mesmo carimbo. Simples. É só olhar pro BBB. Todas as mulheres que estavam ali dando um show de horror de maquiagem. Ninguém sabe se maquiar, todo mundo exagerando, aí uma vê a outra fazendo aquilo, uma passa pra outra, todo mundo com um cílio postiço desse tamanho, deformando os olhos, deformando os olhos, gente com cílio muito maior do que o tamanho do olho, fazendo contornos desnecessários, ou extremamente exagerados, deixando o rosto completamente desequilibrado, sobrancelhas que deixam a pessoa com aspecto, com semblante agressivo, ou até vulgar. Cores que não combinam em absolutamente nada com a maioria delas. Um show de horror, um show de horror. Eu parei para ver algumas, algumas porque, tanto a empresa de maquiagem está lá investindo em tudo isso e jogando para a mídia, e tal tal tal, empurrando para as pessoas usarem de forma errada. Então ali não tem beleza, beleza não tem. Ali tem uma [???]. Sabe, tem uma melecaiada. Ah, sabe passar o corretivo, sabe aplicar base, sabe pôr… maravilha mas o delineador que funciona em uma, e que fica bem, não fica bem na outra, deixa a outra agressiva. Uma fica bem, uma fica sensual. A outra fica vulgar. Então, esse tipo de maquiagem que se usa hoje é completamente errada. Não é uma maquiagem de beleza. Eu… para mim assim, teria que ter um outro termo que substituísse, porque, fala-se de maquiagem de embelezamento, mas há muito tempo não vejo uma maquiagem de embelezamento. Vejo uma maquiagem de transformação. Está todo mundo sendo transformado para ficar tudo com a mesma cara para poder ser aceita no grupinho. É mais uma maquiagem tribal do que de beleza. Eu preciso pertencer a essa tribo, pertencer à tribo das funkeiras, então a tribo da funkeira usa essa linguagem de maquiagem. Se eu faço então sou da tribo das funkeiras. Mas não é uma maquiagem de beleza. Maquiagem

de beleza não é cobrir uma pele com um quilo de produto, porque na verdade ela está escondendo quem ela, quem ela é por baixo, e muitas vezes o que a gente esconde, alguma coisa tem de errado, senão não precisava esconder.

P 01:00:08 Perfeito essa diferenciação ela é bem importante, para pensar o contexto que a gente está, sem dúvida. Você já respondeu um monte de coisas que eu ia perguntar só lá no final, então foi ótimo assim. Tem só alguns pontos que eu queria te perguntar um pouquinho ainda, se você tiver ainda um pouquinho de tempo, que é especificamente quando você entra na parte profissional. Você já falou bastante assim de como foi esse início e como você se mantém até hoje e o quanto estudar continua fazendo parte da tua vivência, né. E aí pensando na prática mesmo, você podia falar um pouquinho mais da tua atuação nos setores de maquiagem de inserção da maquiagem que você trabalhou, seja no teatro no cinema. O foco é teatro, TV, e cinema mas você pode falar também se você trabalhou com fotografia como com outros setores que não sejam Teatro e Cinema que sejam relevantes para sua trajetória. E pensando no lado prático da profissão. Como a gente se insere nas equipes. Como foi sua inserção, equipes que você tenha atuado como um chefe de equipe, mesmo que você estivesse lá só você atuando, não importa, mas você é a cabeça daquela projeto. E o que é que envolve essa relação. A relação com as pessoas da área. Com esses outros atores desses segmentos, que a gente entra com direção, direção de fotografia, às vezes direção de arte, atores e dependendo do que a gente está atuando, seria para falar um pouquinho mais nisso. Na parte prática mesmo é, o lado do dia a dia, do relacional, do administrativo, de lidar com os produtos para cada segmento. Toda formação, construção de um projeto, e como você percebe que essa tua formação te auxilia nesse fazer, todo esse background que você já trouxe…

Eb 01:02:23 Nossa, um monte de pergunta aí né…

P 01:02:26 Sim, é uma área grande, assim, o que você achar interessante…

Eb 01:02:29 Sim, aham, é, é um monte de pergunta, que assim primeiro que é, de novo que tem que dar o passado para poder fazer um paralelo com o que é hoje. Como eu falei eu, em pouco tempo, me tornei um* profissional absorvid* pelo mercado. Porquê? Porque eu venho de uma época que as pessoas que atuavam no mercado, ou elas eram boas no que elas faziam, ou elas não tinham vez. Então um profissional, o maquiador de moda, para trabalhar na moda ele tinha que ser bom, senão ele não tinha espaço na moda, de publicidade idem, no teatro idem. Nós tivemos essa fase aqui. Essa é uma fase que por exemplo fora daqui, continua. O maquiador nos Estados Unidos, por exemplo, ele entra no mercado de trabalho porque ele é bom. Não é pelos relacionamentos, claro que os bons relacionamentos ajudam, mas não é pelo bom relacionamento. Eu fui convidad* duas vezes, fazendo demonstração em feira, as duas feiras que, eu participei de três feiras, duas em Los Angeles, nos Estados Unidos, e dois grandes diretores de cinema vieram me convidar para fazer parte da equipe deles. A própria escola que

eu, que eu fui estudar, me convidou para ser professor* e eu tenho a formação como professor* que é a [***]. Sou professor* da [***], congelado, porque infelizmente dentro dos projetos não veio pro Brasil. Mas eu tava, eu fui preparad* por eles, e eles me convidaram e eu aceitei o convite. Me formei professor* dentro da [***], um curso paralelo, um curso paralelo não, um curso à parte, um curso só para os candidatos a serem professores da [***]. E eu entrei, e eu não mandei currículo. Eu não fui lá bater na porta e pedir. Eles me viram e me chamaram. Então assim, eu tenho essa experiência tanto nos Estados Unidos quanto a que eu tive no meu começo de carreira aqui. Ou você é bom, sabe o que faz e entra, ou tá fora. Hoje, você é amiguinho de? Você é trazido por? Então existe as relações pessoais, que são muito mais importantes, do que as relações profissionais. Você é bom pelo número de pessoas que você conhece e não pela experiência, ou pela qualidade absoluta do seu trabalho. Você é bom porque você tá na rodinha dos amigos e convive com as expectativas e necessidades desses grupinhos que são as chamadas panelinhas, ou você está fora. Então hoje, entrar no mercado de trabalho é muito simples. As pessoas se jogam para mim, por exemplo. Ai eu quero tanto trabalhar com você, quando você precisar de um assistente me chama eu vou de graça. As pessoas se jogam. E eu não consigo chamar alguém de graça. Por N motivos, o primeiro porque pra tá ao meu lado tem que ser um profissional e todo profissional merece o respeito e o valor financeiro é o mínimo que eu posso oferecer. Segundo, que eu não conheço, eu não sei qual é a formação, de onde veio. Então para quem, quem vai trabalhar comigo tem que necessariamente ter passado por mim. Meus assistentes todos foram ex-alunos. Ou, ou, trabalhou comigo de uma, por alguma situação assim onde eu vi um potencial e falei assim: Essa pessoa é para trabalhar comigo, tem o que eu preciso enquanto pessoa. Aí a formação técnica é o de menos. Então eu vejo que as coisas vão muito mais por essas relações hoje. Por um lado é fácil de entrar, por outro nem tanto, porque não se sustenta, é o caso dessa moça que fez uma tatuagem e não sabia como tirar. Que profissional é essa? Dá até vergonha de dizer que é profissional. Ela pode ser uma boa profissional de fazer beleza. Ela vai lá, faz a beleza, ok, não se mete a fazer uma coisa que não sabe, só porque viu o outro fazendo. Não é assim. Não é assim. Então pra mim, o profissional precisa ser resgatado isso também, pela sua qualidade de trabalho. Então eu acho que aí já meio que responde uma parte. A outra questão, é como. Como esses profissionais entram no mercado? Eu gostaria de saber. Eu gostaria de saber. Porque em muitas áreas eu deixei de atuar e não consigo retornar, por exemplo, publicidade, uma das áreas que trabalhei muito, hoje não consigo entrar. Mas é justamente por isso, porque as pessoas não me conhecem mais. Existe uma grande mudança, uma rotatividade muito grande de pessoas e vão levando os amiguinhos. Eu estou fazendo, eu tô numa pré, pré, pré produção de um filme que ainda tá num processo de captação, tal tal tal. Eu estou criando todos os per-

sonagens, desenhando um por um. Uma criatura do grupo, vira no grupo assim: Olha eu conheço uma pessoa ótima de maquiagem para fazer tudo isso. Eu fiquei pensando… Ah, porque ela trabalhou, ela fez [***], ela é excelente, ela fiz uma cabeça… Eu sei quem é. Mas não é a pessoa, é esse loser, que está me vendo ali dentro do grupo apresentando toda a proposta de trabalho, apresentando todos os desenhos dessa pré-criação. E a pessoa vem apresentar o amiguinho pra, para assinar o filme. Ela nem sequer se deu conta de que eu ali caracterizador, sou responsável pela área, do todo. O caracterizador não é o cara que faz a caracterização, a transformação. Caracterizador é um nome que nós temos aqui de, aquele que é responsável por assinar a obra. Esse é o caracterizador, aquele que assina a obra. A pessoa não se dá conta. Ela acha que é o maquiador. O maquiador é o mão na massa. O maquiador vai fazer parte da equipe do caracterizador. Que é… Porque a nossa língua é muito, apesar da grande riqueza de palavras ela é muito, ela é muito deficiente em expressões que denominam. Por exemplo, eu pego sempre o americano, que acho que eles tem umas coisas muito perfeitas na área da maquiagem porque é uma indústria muito bem formada, muito bem estruturada. Então lá você tem o key makeup, que é o chefe da maquiagem, mas o key makeup, o chefe, o que tem a chave da maquiagem, ele vai responder a um que é o designer, o makeup designer, ou makeup concept, é o cara que cria tudo. Aí ele monta a equipe, e a equipe vai se reportar a ele. Então dentro do designer da maquiagem, o criativo, o criativo, é a equipe criativa, que nós temos hoje dentro dos musicais aqui. Musical é muito bem formatado nesse ponto. Mas ele vem da indústria americana também. Então você tem a equipe criativa, a equipe criativa é formada pelo designer de maquiagem, pelo designer de figurino, designer de cenografia, designer de adereços, designer de luz. são os arquitetos, eu sou um designer de maquiagem dentro do musical, né, eu fiz [***] agora, tá lá meu nome, designer de maquiagem, né, makeup designer. Então aí tem a equipe de maquiagem. Aí você tem um chefe do camarim, o chefe da maquiagem, que é um rapaz lá que vai fazer a parte grossa, que vai mexer com os maquiadores, que vai cuidar do burocrático deles e tudo isso. Qualquer dúvida, se reporta a mim. Sou eu que respondo pelo criativo. Ele responde pelo operacional. Mas se a gente vai na maioria dos elementos, aqui não tem. Eu estava falando com [***], que você também conversou, entrevistou, eu falei: [***] eu estou com um filme agora e me, e me perguntaram isso, eu dei uma travada, se eu assino o filme eu sou o maquiador, o caracterizador, o designer, o quê que é? O visagista. Eu não uso visagismo, porque o visagismo ele é Brasil. Você não tem isso pro mundo. Vai pro Japão e fala visagista todo mundo vai ficar rindo da sua cara, não existe. Para americano não quer dizer absolutamente nada. Talvez na Europa, algum país, como Paris, como França ou Espanha, fale esse termo, mas fica ali, aliás veio de lá o termo. Então falta uma designação para isso né. E eu até falando agora com você eu vou pedir para mudarem isso no filme, colo-

car criativo, o criativo da maquiagem, a equipe criativa, pra, porque é toda a parte de engenharia de criação da coisa, e o fazer é a parte técnica, aí é a equipe de maquiadores, mão na massa, que eu aprendi isso também no teatro, no teatro nós temos, na TV também, caracterização, o responsável pela caracterização, e a equipe de maquiagem. Isso também está diferenciado assim. Foi dessa forma que eu entendi. Que mais que tinha de pergunta?

P 01:14:18 Era a tua relação com os profissionais das áreas que são afins né, que acabam influenciando no fazer da maquiagem, que é direção de arte, fotografia, luz, essas coisas.

Eb 01:14:32 O profissional, o profissional da maquiagem ele, obrigatoriamente tem que estar bem relacionado com toda a equipe, porque eu preciso entender o figurino para poder desenhar maquiagem. Aliás tenho uma peça que está passando online agora, assiste ela, que eu fiz um trabalho de maquiagem muito legal chama [***] e começa agora 21:30, e amanhã tem um outro que é um curta metragem chama [***]. São 15 minutos, assim, é bem legal também. E aí tem, dá para entender o processo da maquiagem por exemplo falando do [***] que é o que está aqui recente. Eu fui, eu assisti todo o ensaio da peça então, tem que ter uma relação direta com o diretor porque ele é o diretor. O nome já está dizendo, é o que vai coordenar todo o trabalho, tudo parte dele. Então tem que penetrar na mente desse cara e entender o que ele está querendo dizer com tudo aquilo. Porque que ele montou esse texto. Qual é a visão dele sobre isso. Como ele enxerga cada personagem, qual é o ambiente que ele está criando. O diretor ele é uma peça incrível assim porque é o cara que tem a visão do todo. Ele consegue. Ele consegue falar com você e mostrar para você a luz que ele está usando. Ele já tá com a luz, o movimento dos atores, a roupa que eles estão vestindo. Tudo, tudo. Então eu preciso ter uma relação direta com ele. Claro que em cada, cada da linguagem existe uma escala que precisa ser respeitada. Isso, por exemplo, uma coisa que a atualidade não sabe o que é. Você vê o maquiador indo falar direto com um diretor de cinema. Jamais, jamais. O diretor do cinema pode vir falar com você. Mas nunca você ir falar com ele. Existe uma hierarquia que tem que ser respeitada. Tem que ser respeitado. Por isso existem as diferentes funções. Existe o primeiro assistente, o segundo assistente. Tem o diretor de arte, tem uma escala. Tem o produtor, tem produtor executivo que é diferente, que é o que manda em tudo. Então assim, a gente precisa saber escalonar isso. Eu já tive situações engraçadíssimas, eu já vi maquiador dormir no ombro do diretor fazendo um comercial de TV. O cara passou a noite inteira em claro. Isso era uma coisa muito comum nos anos 90. O pessoal ia muito pra balada e chegava no dia seguinte para trabalhar, assim, só trocava de roupas escovava os dentes e ia trabalhar. Tinha uns que nem escovavam o dente, nem trocava de roupa, do jeito que ia pra balada já ia direto, passava

a mão na maleta e ia trabalhar. Só que não segurava né, a noite inteira acordado pulando, durante o dia ficava lá. E nesse comercial que eu estava fazendo, era um comercial gigante assim de carnaval. Aí tinha a maquiadora, que era responsável de todo o time. Eu estava como um dos maquiadores, e o outro era um maquiador assistente, e esse maquiador assistente ficava no set. Ele tinha que acompanhar o set porque era muita gente, a gente ficava lá no camarim trabalhando, ele dormiu no ombro do diretor e era um diretor das antigas, grosso para caramba, mas a hora que a gente escutou o berro o diretor deu: tira esse cara daqui agora! Nós corremos pra ver o que estava acontecendo e era o maquiador que tinha dormido no ombro dele. Então assim isso é uma coisa que hoje acontece de uma forma diferente. Mas acontece igual. Sabe eu vejo o maquiador ir lá bater no ombro do diretor conversar com ele no meio da filmagem, fico gente, o que você, esse loser tá fazendo ali né. Não entende, não sabe qual é a hierarquia da coisa, você entende? Aí eu volto, dou um pulinho de novo lá atrás na coisa da escola, que vai te formar, que vai te ensinar, que vai falar, é a vivência né. Então, o primeiro cara é o diretor. Depois, a segunda pessoa que eu imediatamente vou conversar é com o figurinista, se é de moda é o produtor de moda, se é no teatro o figurinista, no cinema, na publicidade, na TV. porque é a pessoa que já está há mais tempo ali. Porque ele precisou chegar antes para fazer a construção do vestuário. Então ele já tá mais a par do que está acontecendo e ele já fez uma criação e a criação da maquiagem tem que estar em paralelo né, caminhando junto na verdade, com o criativo do figurino. Ambos precisamos saber como vai ser a luz. Como vai ser o cenário. Qual é a ambientação desse trabalho para poder ter uma. Uma relação direta né, porque senão vai ficar jogado, vai ficar uma coisa pra cá, outra pra lá, não forma o conjunto. Porque no final a gente tem que pensar que nós estamos pintando um quadro com várias mãos, como era na Renascença. No Renascimento, por exemplo, uma pintura era feita, tinha um mestre, o mestre que assinava a tela. E tinham os aprendizes ou os assistentes dele que ele colocava para pintar aquela tela. Então você tem cada parte da tela é uma pessoa pintando. No final é o artista quem assina. Então isso não mudou, olha que interessante, é a mesma coisa. Hoje a gente vai pro teatro é o diretor que assina o espetáculo, mas todo mundo ajudou a pintar aquela tela. No cinema também, no teatro também, na moda também. Quando eu vou eu faço. Quando eu fazia a moda hoje a moda ficou uma coisa muito distante assim. Porque não é mais a mesma prática, antes a gente fazer muita moda porque tinha muita muita revista as revistas papel, sumiram, desapareceram, as coisas ficaram muito mais simplificadas, com a história do celular. As pessoas estão fazendo elas mesmas nas próprias confecções, uma coisa mais caseira. Perdeu perdeu o glamour da coisa. Mas quando eu fazia por exemplo eu chegava, a primeira pessoa que eu conversava era com a produtora de moda, eu já chegava fazendo sobre a sua roupa que é que você vai fazer, para entender qual era a linguagem que ela tá, aí

com o fotógrafo, eu sabia da parte da iluminação ambientação que ele estava fazendo. Muitas vezes muitas vezes eu conversei assim, o diretor de arte sempre, o diretor de arte sempre, porque é ele quem está coordenando toda a história ele vai te passar qual é a ideia: ó nós vamos ter que vender esse pote de margarina. Então essa mulher tem que ser uma mulher contemporânea mas ela tá casa, é mãe, sabe então dá um descritivo todo, a gente vai trabalhar em cima disso, mas, pra uma publicidade, já na moda vai levar: Olha é um visual futurista, é um visual que vai vender uma roupa toda sintética, com máscaras transparentes, se a gente pega alguma coisa do hoje e tal. Então assim, tem que estar ligad* a isso para poder fazer minha parte criativa. E claro que cada um tenho um arsenal de material compatível com isso. Eu ao longo do tempo consegui, eu sentia necessidade disso e consegui fazer isso, então, por exemplo, hoje eu tenho uma maleta de moda, uma maleta de publicidade, uma maleta artística, uma maleta de caracterização, uma maleta de cinema. Tenho as maletas já montadas, às vezes eu desmonto todas para montar uma porque depende do que vou fazer ou precisar de um pouco de cada coisa. Tem material, que de repente eu vou fazer que é só um negócio, só pego aquela maleta vou embora com ela. Consegui chegar nesse nesse nível. Tem gente que já ultrapassou esse nível, por exemplo, e tem gente que nem imagina que existe essa possibilidade. São facilitadores e cada profissional vai, vai desenvolver à sua maneira, ao seu modo. Mas o principal dessa nossa conversa aqui é entender que o maquiador não é uma figura única dentro do processo. Ele é parte de. Ele é um art… por isso é uma equipe. A equipe, então tem que se relacionar com todo com todos esses profissionais para poder criar uma única coisa, é um por todos e todos por um.

P 01:24:20 Achei bem bonita essa figura que você montou né, de pensar como uma pintura que estamos pintando um quadro com várias mãos, é uma imagem mental muito bonita de se pensar o todo do nosso trabalho, onde a gente está envolvido. Eu acho que você já me respondeu basicamente todos os elementos principais e, assim, para gente finalizar queria é, só retomar retomar, você falou um pouco o que você achava de curso, o que seria um curso para o profissional que você comentou que você pensa que deveria ser pensado como, como a gente pensa uma graduação uma formação continuada no mínimo nos dois anos. Aí você listou algumas coisas só queria saber se você pensa em algo a mais, que eu anotei: você falou de desenho pintura História da Arte elementos da psicologia de relacionamento pessoal e as técnicas e as práticas diretas né, com o material para cada segmento, sabe… que isso compõe o curso, ou você inseriria mais alguma coisa, pensando no curso ideal mesmo, aquele do mundo das ideias que seria o que você imagina de mais próximo do teu perfeito.

Eb 01:25:34 Cosmetologia faltou. A construção de cosméticos é fundamental, fundamental.

P 01:25:48 E você tem como me dar algum exemplo, só pra gente fechar de vez. Você consegue pensar assim. Acho que vai ser um pouco difícil, pois você tem bastante experiência profissional, mas assim, tem algum trabalho seu, e aí eu não estou falando no sentido de se foi um trabalho grande ou pequeno, se ficou famoso se não ficou famoso, tá, é assim, é você fazendo ali na hora e vendo o resultado a partir da avaliação pessoal. Tem algum trabalho teu que você ao lembrar dele você consiga se sentir o completo da tua da tua relação entre o teu conhecimento de estudo com a tua prática que você se veja assim mais próximo, um ou mais, não sei, você consegue ver algo que realmente, ah aqui eu consigo ver que saiu, tá ali, ou foi, ou foi, ou consegui transmitir o meu conhecimento ali…

Eb 01:26:51 Acho que é mais fácil falar o que eu não, porque eu o que… todos, todos os meus trabalhos, todos trabalhos, cada vez que eu faço um trabalho esse trabalho é uma somatória de tudo. Então a cada trabalho que eu vou fazendo ele tem uma representação de como eu estou até aquele instante. Quando eu faço um outro já houve uma evolução. Então eu já somei coisas, porque na verdade sempre que a gente, eu tenho isso, toda vez que eu faço um trabalho sou muito crítico com meu trabalho, muito crítico, antes de qualquer pessoa falar, eu já enxerguei, eu já vi, e eu sempre me cobrei muito, assim, eu posso fazer isso bem melhor, eu posso fazer isso bem melhor, o próximo que eu fizer… mas eu não sofro, eu fico assim, no próximo ciclo que eu fizer eu já sei o que eu não posso fazer e o que eu devo repetir. Então eu vou construindo e eu guardo isso para mim. Até ontem eu brinquei no Instagram eu coloquei uma foto minha, tinha que mudar a foto. Foi uma situação muito engraçada. O filho de um amigo meu que corta cabelo comigo é um adolescente, e falou [***] quanto tempo tem que você está com essa foto aí no seu Instagram, no seu WhatsApp. Falei assim: puxa, você me me pegou agora, olha, boa pergunta. Aí eu fui olhar a foto, nossa tem uns seis anos. É, porque você tá diferente. Falei: Mas diferente é bom ou ruim? Falou: Não, põe uma foto atual sua, é mais legal. Aí eu peguei pus a foto, falei, ah, vou trocar tudo, por no Face, no Insta, WhatsApp e no telefone a mesma foto. Aí eu coloquei no Insta e falei: vou fazer uma enquete, para movimentar, para brincar, e coloquei a foto. Só que quando eu abro a foto assim, confesso que não é a melhor das fotos, caseira, fiz eu comigo mesm*, brincando, tal, mas assim, achei que estava simpátic* pelo menos, mas não é uma foto produzida, não é uma foto com luz de estúdio, claro, só de ligar uma luz de estúdio você já vira outra pessoa. Se passa em primer no rosto já vira outra pele, já vira outra coisa. E, né, melhora o cabelo, uma camisa bacana e você vira uma celebridade. Mas eu não queria, eu não tô a fim de virar celebridade mais, eu tô a fim de ser quem eu sou. Ai eu fiz a enquete. Mas assim quando a gente pergunta a gente quer saber a resposta. Eu coloquei e fiz uma brincadeira: sim, tá legal, Sim ou Não, um monte de gente Sim, os amigos todos Sim, e umas pessoas falaram Não. Aí eu fiz uma piada né. Fiz uma brincadeira agradeci aos que elogiaram e brinquei cutuquei os que não gostaram né. Aí o pes-

soal começou a falar assim: é, mas isso é inveja, é despeito, é não sei o que. Eu falei assim: Não gente, vamos ser bem realistas, a foto é uma foto caseira. As pessoas estão acostumadas a ver a minha imagem numa foto sempre produzida. Não é a melhor das fotos. Então eu respeito a opinião dessas pessoas, porque elas foram sinceras. O que eu quero dizer com isso é que é assim. Eu sabia que ia que ia ter o positivo e o negativo da história porque eu já sabia que não era a melhor das imagens, a mesma coisa eu ponho com os meus trabalhos. Os meus trabalhos eu sei o que fica bom e o que não fica, o que é legal e o que não é. Por exemplo, fiz uma brincadeira de drag, fiz uma drag, não sei se você passou no meu Insta, tal. Fiz uma brincadeira de drag, uma primeira drag, que eu estava assim, brincando, brincando. Eu falei assim: preciso fazer alguma coisa porque, a gente fica parado dá impressão de emburrecer. Fiz o trabalho, tal. Quando terminou eu postei mas eu não gostei dela. Mas eu deixei porque a situação é engraçada, mas a imagem não é bonita, porque não ficou legal, a segunda que eu fiz sim, ficou legal, porque foi foi mais calmo, foi estudado, tava descontraíd* não tava preocupad* com o tempo, organizei melhor a iluminação. Se já deixei separado o material que ia usar. Usei o material mais adequado. A primeira eu tava experimentando. Eu peguei, falei assim, ah deixa eu ver se funciona com esse produto. Foi um teste. Foi simplesmente um teste. Eu joguei. Mas assim se eu olho criticamente, a segunda é incomparavelmente melhor do que a primeira, e a terceira vai ser melhor do que a segunda, e assim por diante porque é uma crescente. Então se eu falar de algum trabalho meu eu vou estar desmerecendo outro. Porque todos eles foram importantes dentro de cada fase, e de cada situação. Claro que tem coisas que são marcantes. Por exemplo tenho uma imagem que eu guardo com muito carinho que é um prêmio [***] que eu tenho, que foi muito importante para mim esse prêmio [***], muito, foi uma mudança, foi uma guinada na minha vida. Ele é um marco. O trabalho é bacana. Gosto muito dele, que é o cavalo na montanha. Ele é muito significativo, e, mas principalmente, a percepção emocional dele é muito mais forte. Então o que eu trago nele é toda essa carga da emoção. Tem um trabalho que eu expus numa galeria de arte, numa exposição mundial, chama [***] e onde eu representei o Brasil nessa, nessa exposição, e fazendo um trabalho com uma assinatura brasileira, com cores com formas. Isso também é algo que me representa. Tem um trabalho que eu fiz nos Estados Unidos que foi a minha, o meu trabalho final meu trabalho de formação e que depois eu apresentei para o mundo aquele trabalho, quando eu expus ele numa feira na [***] em Nova York, e que parou a feira para ver o meu trabalho, com tudo o que eles fazem lá com tudo que eles têm de novidade e tal, eles ficaram encantados com o meu trabalho, o meu trabalho diferenciava de todos os outros dentro da feira, com todos aqueles monstros, com aquelas próteses, com aquelas coisas altamente elaboradas, meu trabalho chamou atenção. Muito , e incomodou, incomodou. Muito louco isso, e é uma coisa que as pessoas vieram falar para

mim depois: [***] seu trabalho incomodou muito a feira. Incomodou a ponto da organização da feira me colocar, não deixar eu sair do estande, porque os outros estandes ficaram incomodados, não queriam que ela passeasse pelo estante, ó a loucura. Era uma pintura corporal usando cores, usando formas, usando linhas, totalmente diferente do que todo mundo lá tá habituado a fazer. Então esses só esses três pontos já são, já são incríveis assim, mas eu não posso deixar de lado o meu primeiro trabalho no teatro que foi [***], o desenvolvimento de toda uma figura cênica dos atores, é a coisa mais linda que eu fui apontado para ser um dos finalistas do prêmio [***]. Infelizmente não ganhei, não ganhei por um ponto, mas perdi para um grande artista também, perdi não, deixei de ganhar, para que um outro artista ganhasse, e eu respeito muito esses artistas. Os artistas da minha época da minha geração são muito especiais muito competentes todos eles cada um dentro da sua área. No caso esse daí foi o [***], mas eu respeito todos eles, pessoas incríveis e que a gente está perdendo. A gente está perdendo pelo esquecimento. Essas pessoas estão sendo colocadas de lado como obsoletas. Infelizmente. Mas enfim então assim a cada trabalho eu tenho uma… que nem agora estou apaixonado por esse [***] que taí, que é um trabalho super simples, mas ele é tão forte, sabe o imagético dele é tão forte. Olha uma coisa que eu fiz assim num start, e funcionou tanto, sabe, na composição do todo, então é muito legal ver isso. Mas aí eu sempre fico de olho, que eu podia melhorar isso aqui podia fazer diferente. Podia ter usado essa cor e não essa, pra aparecer mais, dar o efeito, enfim. Mas acho que é isso, apontaram uma não tenho como apontar.

P 01:36:46 Eu te agradeço por todas essas informações, de uma riqueza absurda. Eu queria saber se você tem alguma outra coisa que você sinta vontade de compartilhar, que você ache que faltou você dizer, antes da gente finalizar, ou se pra você está satisfatório o que que você compartilhou.

Eb 01:37:04 Ah, eu acho que dentro do que você propôs, está se propondo aí buscar, eu pude falar um pouco, assim de como dar um norteio pra isso, porque você é a geração que vai levar isso adiante, tá levando isso adiante. Eu já tô com, já tô com 55 anos daqui a pouco as maletas estão aposentadas mesmo. Espero não, espero que pelo menos mais uns 10 anos ainda sobreviva com maquiagem, mas assim eu tô muito mais na reta final do que na chegada, e você está nesse processo de construção. Então o que é que você possa abrir, como alguns outros colegas tem feito, como é o caso da Mona Magalhães, que tem batalhado muito na construção de livros, de um conhecimento absurdo, assim sobre a maquiagem artística, que consiga abrir isso e fazer com que as pessoas entendam de alguma maneira [###]. da construção… tá ouvindo?

P 01:38:27 Travou, você me escuta? Você estava falando da Mona Magalhães, aí depois travou aqui.

Eb 01:38:35 Ah tá, deu uma travada longa então. Assim como a Mona Magalhães, que é uma das acadêmicas da área da maquiagem, pessoas como você, eu já trabalhei, já dei essas entrevistas para outros estudantes de mestrado, e vendo hoje doutorado, é muito rico. Se chegou ao doutorado porque tem um olhar já mais, mais respeitoso sobre isso. Então que vocês sendo a nova geração, possam abraçar isso como uma causa de profissionalismo e de solidificação da profissão de uma forma séria, com um olhar como ciência. Eu sempre falei a maquiagem ela é uma ciência, ela é uma ciência matemática, é uma ciência filosófica, é uma ciência artística, é uma ciência psicológica. Ela é uma ciência. Ela é um conjunto. Ela é como essas, ela tem essa mesma importância. Maquiagem ela transforma, ela transforma de fora pra dentro e de dentro pra fora. Se é uma beleza, a gente trabalha com a autoestima, se é uma caracterização, a gente trabalha com a mudança do ator para a certeza daquela personagem. Às vezes, eu trabalho muito com caracterização da transformação né, e eu vejo atores que não conseguem chegar no personagem nos ensaios, no dia a dia, e quando ela veste a maquiagem ela se revela ela se transforma. É até difícil ela sair do personagem depois. Aí eu faço todo um trabalho de educação com esse ator para que ele psicologicamente entenda que quando ele tira a maquiagem ele tá arrancando aquela roupa da personagem, e vai ficar ali. Amanhã ele coloca de novo. Então isso é importante, que as pessoas saibam, que as pessoas entendam, que as pessoas conheçam, e principalmente que mantenha sempre vivo, viva, a memória dessas pessoas que vieram ao longo desses anos. Ao longo dessas décadas ao longo desse século construindo tudo isso, não se perder. Então um trabalho como o que você está fazendo é um trabalho que consegue manter essa memória. Isso é muito importante. Então que essa memória permaneça, para que as pessoas, que se interessem pelo menos, digam: poxa, existiu isso. Quando você falou assim: os nomes serão colocados nomes fictícios tal tal tal, eu já faria totalmente diferente. Eu identificaria porque é importante que as pessoas saibam o pensamento de cada uma delas. Então existiu esse cara. Eu sou muito feliz e muito realizad* profissionalmente dentro da minha profissão porque eu sei que eu fiz história, né, e a minha história foi uma história. Travou? Agora eu não te ouço. *[você falou que você fez história e aí deu uma travadinha]*. Eu tenho consciência disso, eu fiz história. Eu deixei um legado. Eu tenho consciência disso. Eu deixei um legado, eu construí história. Eu fiz parte dela. E é importante que as pessoas saibam disso. Hoje eu não estou mais afim de estudar não. Eu poderia ter feito um mestrado, um doutorado, estar aí junto com você. Não tô mais a fim não, pelo menos por enquanto não sinto essa vontade. Mas se eu tivesse, eu tendo essa oportunidade, eu construiria minha, a minha própria his-

tória e a história das pessoas mais próximas a mim que fizeram parte disso tudo que eu acho muito legal. Acho muito legal porque é assim como o livro do Max Factor que assim eu sou apaixonado por esse livro, que conta a história dele, se ali tem verdades se ali não tem, se tem ficção no meio, não sei, eu sei que é muito legal, é muito legal e eu me vejo muito ali naquele livro porque nesses 30 anos da minha trajetória fiz muitas coisas parecidíssimas com o que ele fez cem anos atrás né. Eu falo assim: Puxa vida, eu tô aí também. Eu tenho eu tenho uma parcela. Hoje eu vejo ex-alunos meus, donos de salão, gente que vive da profissão, donos de escola, que passaram por mim, que estão replicando, que estão ensinando, que estão levando adiante aquilo que eu ensinei, ou que eu contribuí para o conhecimento e o crescimento delas e então estou muito satisfeit* com isso, e eu gostaria que as pessoas soubessem e entendessem a importância disso. Então assim, como você, assim como a Mona, eu participei do livro dela, tem coisas lá, e de tantos outros, tem gente lá do Nordeste que também me procurou pro mesmo bate papo que você. De alguma maneira estar presente aí é muito muito legal muito importante. Então assim eu acho que nessas quase duas horas que nós estamos aqui pude dar uma esplanada do que, como eu sou, do que eu penso, como eu enxergo, como eu vejo tudo isso, como é a minha trajetória real, e é a minha torcida pra que mais e mais pessoas tomem essa consciência dessa importância. Para mim é muito importante. E é uma profissão que só me trouxe alegrias, então assim é de muita gratidão. O que eu sinto por essa profissão é profundo agradecimento o tempo todo, e hoje aqui na casa de um amigo meu que está ali sentado assistindo televisão e eu abusando, duas horas aqui, é muito especial, é muito especial. Então é isso.

P 01:45:40 Eu te agradeço por todas as informações eu vou pausar formalmente aqui a gravação para poder fazer a despedida fora da gravação.

ANEXOS

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UDESC UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

cepsh Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos

GABINETE DO REITOR

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(a) senhor(a) está sendo convidado a participar de uma pesquisa de **doutorado** intitulada **Cor, Luz e Sombra| Percepção, criatividade e interpretação - Elementos de composição da caracterização para as artes da cena**, que fará entrevista (despadronizada - ou não estruturada - na modalidade não dirigida), tendo como objetivo verificar como se configura o processo criativo de maquiadores-caracterizadores na elaboração de uma caracterização para os principais meios de trabalho cênico - teatro, tv, cinema, utilizando a relação entre cor, luz e sombra para o desenvolvimento da identidade visual de um personagem.

Serão previamente marcados local, data e horário para o diálogo, utilizando entrevista. Estas medidas serão realizadas no local de melhor conveniência e privacidade para o entrevistado. Não é obrigatório responder a todas as questões propostas e o tempo para resposta é livre.

O(a) Senhor(a) e seu/sua acompanhante (se houver) não terão despesas e nem serão remunerados pela participação na pesquisa. Todas as despesas decorrentes de sua participação serão ressarcidas. Em caso de danos decorrentes da pesquisa será garantida a indenização.

Os riscos deste procedimento envolvem a possibilidade de insegurança ou desconforto quanto ao compartilhamento dos dados relatados. Por envolver entrevista realizada como diálogo aberto, caso ocorra algum evento - como os anteriormente citados - que o participante sinta-se constrangido de alguma forma, o entrevistador coloca-se disponível para encerramento da entrevista a qualquer momento de desejo do participante. Serão vedadas informações que os identifiquem (como nomes - dos participantes e de terceiros que sejam mencionados, locais e/ou projetos onde tenham atuado). A sua identidade será preservada pois cada indivíduo será identificado por número/código que não se associe a seu nome.

Ao participar deste estudo não há inicialmente determinação de benefício direto ao participante de pesquisa. De forma indireta, os benefícios e vantagens em participar da pesquisa serão: poder colaborar com uma pesquisa cuja proposta final é confeccionar um estudo base que permita preencher algumas lacunas teóricas do setor de estudos de caracterização, buscando entender como os elementos fundamentais para o trabalho do maquiador-caracterizador - cor, luz e sombra - se fundem para expressar sua criatividade, percepção e interpretação de mundo, e interagem com as áreas afins dentro do contexto cênico - especialmente direção de arte, iluminação e figurino -desenvolvendo um trabalho fundamental para as artes da cena.

A(s) pessoa(s) que estará(ão) acompanhando o(s) procedimento(s) será(ão) o(s) pesquisador(es) responsável, que realizará diretamente a(s) entrevista(s) com os participantes: Luciana Soares de Medeiros, Psicóloga, Especialista em Psicologia Clínica, Mestre em Saúde Pública e Doutoranda em Teatro pela UDESC com orientação da Profa. Dra. Fátima Costa de Lima.

O(a) senhor(a) poderá se retirar do estudo a qualquer momento, sem qualquer tipo de constrangimento.

Solicitamos a sua autorização para o uso de seus dados para a produção de artigos técnicos e científicos. A sua privacidade será mantida através da não-identificação do seu nome.

Este termo de consentimento livre e esclarecido é feito em duas vias, sendo que uma delas ficará em poder do pesquisador e outra com o sujeito participante da pesquisa.

NOME DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL PARA CONTATO: Luciana Soares de Medeiros
NÚMERO DO TELEFONE:
ENDEREÇO:
ASSINATURA DO PESQUISADOR:

Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos – CEPSH/UDESC
Av. Madre Benvenuta, 2007 – Itacorubi – Florianópolis – SC -88035-901
Fone/Fax: (48) 3664-8084 / (48) 3664-7881 - E-mail: cepsh.reitoria@udesc.br / cepsh.udesc@gmail.com

CONEP- Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
SRTV 701, Via W 5 Norte – lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Asa Norte - Brasília-DF - 70719-040
Fone: (61) 3315-5878/ 5879 – E-mail: conep@saude.gov.br

TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro que fui informado sobre todos os procedimentos da pesquisa e, que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto e, que todos os dados a meu respeito serão sigilosos. Eu compreendo que neste estudo, as medições dos experimentos/procedimentos de tratamento serão feitas em mim, e que fui informado que posso me retirar do estudo a qualquer momento.

Nome por extenso _____

Assinatura _____ Local: _____ Data: ____/____/____ .

ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO PARA FOTOGRAFIAS, VÍDEOS E GRAVAÇÕES

UDESC UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

cepsh Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos

GABINETE DO REITOR

CONSENTIMENTO PARA FOTOGRAFIAS, VÍDEOS E GRAVAÇÕES

Permito que sejam realizadas fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "**Cor, Luz e Sombra| Percepção, criatividade e interpretação - Elementos de composição da caracterização para as artes da cena**", e concordo que o material e informações obtidas relacionadas à minha pessoa possam ser publicados eventos científicos ou publicações científicas. Porém, a minha pessoa não deve ser identificada por nome ou rosto em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

_____, _____ de _____ de _____

Local e Data

_____

Nome do Sujeito Pesquisado

_____

Assinatura do Sujeito Pesquisado

Avenida Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, CEP 88035-901, Florianópolis, SC, Brasil.
Telefone/Fax: (48) 3664-8084 / (48) 3664-7881 - E-mail: cepsh.reitoria@udesc.br / cepsh.udesc@gmail.com
CONEP- Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
SRTV 701, Via W 5 Norte – Lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Asa Norte - Brasília-DF -70719-040
Fone: (61) 3315-5878/ 5879 – E-mail: conep@saude.gov.br