

**Desterritórios nas artes virtuais:
o campo híbrido do(da) maquiartista,
em redes de criação compartilhadas**

Márcio Ricardo Desideri

**Desterritórios nas artes virtuais: o campo híbrido do(da)
maquiartista, em redes de criação compartilhadas**

**Virtual arts without territories: the hybrid artist makeup
field in shared networking**

Márcio Ricardo Desideri¹

1. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp. Especializado em maquiagem cinematográfica, formado pela Cinema Makeup School, em Hollywood (Los Angeles, EUA). Foi professor do curso Maquiador Cênico, do Senac Lapa-Faustolo. ORCID: 0000-0003-4411-0044. E-mail: marcio.desideri@unesp.br.

Resumo

Buscamos compreender o campo desterritorializado do(a) artista que se relaciona com a linguagem da maquiagem nas artes visuais, e também defini-lo a partir do neologismo “maquiartista”. Procuramos, ainda, analisar a linguagem da maquiagem nos processos criativos nas artes visuais em variados sistemas artísticos, entre eles, o acadêmico e o entretenimento. Discutimos como, no contexto caótico, pandêmico e virtualizado em que vivemos, a universidade assume um papel importante de resistência no papel de disseminação de conhecimento, pesquisa e fundamentação teórica, bem como em novas formas de criação e compartilhamento. Assim, investigamos caminhos de legitimação de uma linguagem visual artística híbrida outrora banalizada e rejeitada, mas de potente significância na história e nas artes visuais. Refletimos ainda a respeito do(a) “maquiartista” como um(a) artista híbrido(a) emergente, desbravando lugares desconhecidos e esquecidos, e de urgente importância na formação e perpetuação do pensamento crítico, na abertura de novos caminhos na arte contemporânea.

Palavras-chave: Maquiagem. Linguagem Visual. Mascaramento virtual. Processos criativos.

Abstract

We seek to understand the artists' deterritorialized field that relates to the make-up language in the visual arts and also define it from the neologism: the “maquiartista”. We also seek to analyze a language of makeup in the creative processes in the visual arts in various artistic systems, including the academic and entertainment. We discuss how, in the chaotic, pandemic and virtualized context that we live in, the university assumes an important role of resistance in the role of dissemination of knowledge, research and theoretical foundation, as well as of new forms of creation and sharing. Thus, we investigate the ways of legitimizing a hybrid artistic visual language that was once banalized and rejected, but of potent significance in history and in the visual arts. We also reflected on the “make-up artist” as an emerging hybrid artist, exploring unknown and forgotten places and of urgent importance in the formation and perpetuation of critical thinking, in the opening of new paths in contemporary art.

Keywords: Makeup. Visual language. Virtual mask. Creative process.

No percurso educacional e de produção no campo das artes visuais, em tempos de crise, intensificada pela pandemia, os desafios e barreiras se amplificam, e somos pressionados a ressignificar esse cenário, bem como a agir, resistindo. Mas, ao contrário disso, poderemos, simplesmente, estagnar.

Se o(a) artista e o(a) professor(a) no Brasil – e o(a) professor(a)-artista – enfrentavam uma defasagem entre o ensinar e produzir, como também entre o apreender e colocar-se no mercado profissional, agora necessitam ainda mais esforço para viabilizar e compreender meios de sobrevivência e sustento nas artes visuais. Por isso, evitam deter-se em formalidades elitistas e excessivamente acadêmicas, investigando práticas mercadológicas e fundamentando e proporcionando o intercâmbio entre pesquisa artístico-científica e mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, é como se estivéssemos experienciando a ficção apocalíptica de uma sociedade habitada por canibais ressuscitados, em que déspotas e tiranos estão entre os potenciais devoradores de cérebros. O contágio da alienação massificada já se infiltrou, mas é parte do nosso esforço que não se infiltrem ainda mais nas artes e na educação.

Nesse cenário devastado, de inconstância e mudanças, o individualismo dominante já se mostra antiquado e obsoleto. Em uma sociedade fluida, de crescimento tecnológico acelerado, acentua-se a necessidade de buscarmos por formas compartilhadas e flexíveis no ensino e nas artes, que consigam acompanhar as frenéticas transformações e o fluxo de informações constantes com as quais lidamos, rompendo o enrijecimento das formas políticas. Entendemos ser este um caminho válido, de potência anti-alienante: corpo, ambiente e contexto² (in)corporando-se e ressignificando-se em uma tríade simbiótica, que tem por analogia o formato de um triângulo equilátero. Em qualquer uma das pontas (o corpo, o ambiente e o contexto) interligadas, a informação pode intercambiar-se, em ir e vir constantes. Como explicam Katz e Greiner:

Nós, seres humanos, somos resultado de 0,6 a 1,2 bilhões de anos de evolução metazoária [...]. Evidentemente, um tempo tão longo produz um sem número de adaptações, isto é, de negociações entre corpos e ambientes. Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do em torno) encarna o corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no

2. Em referência à “teoria corpomídia”, desenvolvida por Helena Katz e Christine Greiner. Nos termos das autoras: “Como foi gestada na área de Comunicação, a sua nomeação teve como ponto de partida a necessidade de afirmar a importância das discussões do corpo não apenas na mídia (corpo na publicidade, corpo na televisão, etc) mas a de propô-lo, ele mesmo, como uma mídia, um corpomídia.” [KATZ; GREINER, 2005, p.9]

corpo, o corpo alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (GREINER; KATZ, 2001, p. 71).

Assim, as formas de criação e ensino compartilhadas, transdisciplinares e híbridas condizem com a nova realidade tecnológica que vivemos e com a maneira como nossos corpos reagem a ela. Torna-se necessário, portanto, compreender como as “redes de conexões” se estabelecem em ambientes acadêmicos e profissionais, bem como elas interferem na rotina, no processo criativo e na formação do artista.

A Academia é fundamental para conscientização e, quiçá, reestruturação de um sistema que beira o colapso, mesmo que para isso sejam necessárias adaptações e flexibilizações. Através do espaço de pesquisa e reflexão que a universidade proporciona, foi que pudemos mergulhar, instigados, os processos criativos no campo das artes visuais, particularizando um tipo de artista híbrido, que utiliza a linguagem da maquiagem: o maquiartista, neologismo que criamos, procurando mostrar quem é esse artista e como ele se relaciona com a maquiagem e a arte em seu processo criativo.

Por vezes desconsiderada, desprezada e banalizada na área das artes visuais, a maquiagem lida com uma escassez de informação e fundamentação teórica. Assim, trazendo nosso ponto de vista sobre novas formas de criação com a maquiagem nas artes visuais, que se flexibiliza e se adapta com as novas tecnologias e a virtualização acelerada, compartilhamos caminhos desterritorializados. Para descrevê-lo, consideramos fundamental localizar as mutações que estamos experienciando na arte contemporânea, para a qual a linguagem da maquiagem pode trazer uma visão ampla e esclarecedora, na miscigenação de entretenimento, mercado, cultura popular e pesquisa acadêmica.

Nessa reflexão sobre o fazer expandido, desterritorializado e transdisciplinar do “maquiartista”, portanto, é preciso iniciar por uma breve introdução sobre essa linguagem, um campo totalmente novo e contraditório, a ser explorado nas artes visuais. Podemos considerar a linguagem da maquiagem como uma linguagem visual artística híbrida, que interage e se ressignifica em diversos contextos. A maquiagem transita por diversos sistemas artísticos, contextos, ambientes e corpos, sejam animados ou inanimados, virtuais ou físicos. Um exemplo disto é a maquiagem no cotidiano, como embelezamento; ou na construção de personas (divas, assassinos, monstros, heróis, entre outros) no cinema, no teatro, na performance e na dança; na pintura corporal e nos ritos; no visagismo (maquiagismo); na necromaquiagem; no ativismo, na virtualidade. Como bem apontou Patrice Pavis (2008) sobre a maquiagem, ela é “[..] uma arte cambiante” (PAVIS, 2008, p. 231).

Ainda, apoiados na noção de redes de criação, identificamos variações e adaptações da linguagem, notáveis em determinadas técnicas e procedimentos que surgem no processo criativo do(a) maquiartista, diante de circunstâncias específicas. Por exemplo, no cinema (ou mais especificamente, na indústria de entretenimento de Hollywood), de acordo com seu desenvolvimento, as práticas

se aprimoraram. Temos os primórdios da linguagem, através do trabalho do(a) maquiartista Jack Pierce, responsável pelo design e maquiagem (que virou um ícone mundial) do monstro Frankenstein, no filme Frankenstein (1931), de James Whale. Pierce revolucionou a indústria da maquiagem, ao usar em seu processo criativo algodão, colodim e spirit gum (cola) na construção da cabeça da personagem. Anos depois, a linguagem da maquiagem passou a incorporar próteses de espuma de látex e de silicone nos atores e atrizes, inovando na mobilidade e realismo. Na atualidade, a computação gráfica, nos efeitos visuais, também são (in)corporados aos efeitos especiais (físicos) pela linguagem da maquiagem. Outro exemplo, agora no contexto brasileiro, deriva da dificuldade de uso de materiais específicos, devido às limitações alfandegárias: em um passado próximo, maquiartistas no Brasil ainda usavam trigo, mel, algodão, papel higiênico, gelatina e látex para compor suas criações, como no caso de Rodrigo Aragão. O cineasta e maquiartista conta:

A gente faz zumbi com massa de trigo e com gelatina. Eu sempre tento usar materiais possíveis. Eu acho que a criatividade é super importante, é aí que mora a magia dessa profissão, pegar calda de morango com chocolate e transformar em sangue. Pegar a borracha e assustar o público (ARAGÃO, 2014, s.p.).

Já no teatro, é possível destacar a maquiagem que se expande pelo corpo e que se incorpora no cenário, como é o caso do trabalho do maquiartista Anderson Bueno (Figura 1), em Hebe, o Musical (2017).



Figura 1. Elenco maquiado em escala de cinza, com destaque em cores para a protagonista, no espetáculo Hebe, o Musical. Foto de Caio Gallucci, 2019. Fonte: <https://hairbrasil.com/artigo/anderson-bueno-e-destaque-na-maquiagem-para-espetaculos>.

Analisaremos agora o neologismo “maquiartista” e seu sentido na arte contemporânea. Na etimologia da palavra “artista”, temos a primeira definição: derivado do termo *ars*, “[...] muitas outras palavras relacionadas com a arte, como “artista” ou “artesão”, este último derivado do italiano *artigiano*, que significava “aquele que faz algo manualmente” (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2020, p.1). Do latim, a mesma fonte esclarece, *ars* refere-se a técnica, definida pela “[...] habilidade natural ou adquirida”, ou “capacidade de fazer alguma coisa” (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2020, p.1). A definição do dicionário

etimológico acrescenta: “Indivíduo que se dedica às artes ou faz delas meio de vida: ator, bailarino, cantor, desenhista, escritor, escultor, fotógrafo, gravurista, músico, pintor etc” (MICHAELIS, 2015, p.1).

Sobre o conceito de arte, de acordo com o Dicionário Etimológico, podemos associá-la a: “[...] qualquer atividade humana ligada à estética, feita a partir de emoções, percepções e ideias, com o objetivo de estimular o interesse ou intrigar outras pessoas, além de criar uma discussão crítica sobre alguma coisa.” (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2020, p.1). A respeito do desenvolvimento do sentido da palavra, aponta Leonel M. Oliveira:

O sentido da palavra “arte”, assim como das actividades a ela ligadas, variou muito desde o início da Idade Média. Esta tinha herdado da Antiguidade a noção de artes liberais, actividades intelectuais opostas àquelas em que intervinham a mão e os materiais. Mesmo considerando os “ofícios” (mesteres) como inferiores, reconheceu-se que existia uma arte (conjunto de meios adequados) para melhor exercê-los. Por outro lado, alguns desses ofícios, que exigiam especulação, formaram, no séc. XVIII, o grupo das belas-artes: arquitectura, escultura, pintura, gravura, às quais se juntaram a música e a coreografia. Os que as praticavam, segundo um processo iniciado desde a Renascença pelo academismo, passaram da situação de trabalhadores ou de artesãos – frequentemente ligados a tarefas colectivas – à posição mais independente de artistas.[...] Tornou-se habitual no séc. XIX e, mais ainda, no séc. XX: O “grande” pintor e escultor, assim como o poeta, chamam a si a missão de expressar, para além de qualquer finalidade utilitária, certas dimensões privilegiadas da existência. [...] Esta nova maneira de ver a missão de arte (e já não das artes) resulta de uma exigência de liberdade cada vez mais reclamada por artistas que se vêem como “criadores” ou “pesquisadores”, face à alienação socioeconómico-cultural (OLIVEIRA, 2007, p. 645).

Dessa forma, evidenciamos a dimensão de liberdade subentendida na criação do termo «arte», para além de qualquer finalidade utilitária. Através da junção das palavras “maquiar” com “artista”, em “maquiartista”, alcançamos uma ampliação que contraria o sentido reducionista da palavra «maquiar» (confinado ao técnico-maquizador); o que potencializa o maquiar nas artes e facilita a avaliação da sua presença em diversos contextos.

Ainda, no uso coloquial da palavra artista, entendido como «indivíduo, enganador, esperto” (MICHAELIS,2015, p.1), identificamos certa semelhança com a aplicação comum da palavra maquiar, como «falsear e enganar” (LAROUSSE, 2021, p. 1). Derivada do francês maquillage, “maquiar” é definida, segundo a Enciclopédia Larousse (2021):

Ação de realçar as qualidades estéticas do rosto e disfarçar seus defeitos com o auxílio de produtos cosméticos coloridos; técnica relacionada: produtos de maquiagem. [...] Efeito obtido por maquiagem estética ou teatral: maquiagem de palhaço. O ato de inventar algo para falsificar, para enganar (LAROUSSE, 2021, p. 1).

Por fim, revertendo a acepção de falsificação também atrelada ao termo, denominamos como maquiartista o(a) artista que “maquia”, ou seja, que exe-

cuta a ação de maquiar algo, corpo ou objeto, no processo criativo do sujeito artista nas artes visuais, abrangendo a interação com essa linguagem visual e o conhecimento dela. Dessa forma, na conjuntura interdisciplinar da maquiagem pelas artes visuais, verificamos o encontro de meios, tecnologias e relações com outras linguagens e sistemas artísticos, inerente ao processo criativo do(a) maquiartista; de modo que passamos a considerá-lo(a) um(a) artista híbrido(a). Assim como Marshall McLuhan, compreendemos que: “O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova.” (MCLUHAN, 1969). Consequentemente, associamos o conceito a uma nova forma, que abrange a junção de polaridades e variedades do ser e fazer, bem como dos meios e contextos, não apenas na integração de novas tecnologias, mas de uma maneira dinâmica e abrangente, conforme apontamento de Lucia Santaella:

[...] A arte atual está emaranhada em uma rede de forças dinâmicas, tanto pré tecnológicas quanto tecnológicas, artesanais e virtuais, locais e globais, massivas e pós - massivas, corporais e informacionais, presenciais e digitais, em autopistas da informação e representação digital. É nesse contexto híbrido e plurívoco que a arte tem encontrado seus modos de produção, exposição, reprodução, difusão e recepção. São modos que têm expandido consideravelmente os parâmetros que tradicionalmente serviam tanto para definir as práticas artísticas, quanto para determinar princípios que podiam sancioná - las institucionalmente e para estabelecer critérios de julgamento de valor (SANTAELLA, 2012, p. 26).

Agnus Valente, por sua vez, enxerga o princípio híbrido “[...] como uma técnica de descoberta criativa” (VALENTE, 2015, p.143), abrindo-se aos novos caminhos e formas dessa práxis específica, que se ressignifica e evolui gradativamente. Ainda conforme o pesquisador e artista:

A hibridação de sistemas mobiliza diferentes sistemas além da Arte, revelando uma reflexão interdisciplinar que absorve outras áreas do conhecimento como Filosofia, Ciência, Astronomia, Arquitetura, Design etc. investindo em aproximações e licenças poéticas numa espécie de encantamento pelas sugestivas e potentes imagens de suas formulações (VALENTE, 2015, p. 257).

Como se pode ver, é através do(a) maquiartista que podemos refletir sobre a interdisciplinaridade e a hibridização de sistemas e meios na maquiagem, comumente reconhecida como sendo da área da beleza, ou seja, relativa ao embelezamento e estética. Isso pode implicar, para o(a) maquiartista, por outro lado, o reconhecimento de não pertencimento a um sistema ou categoria artística, segundo Valente:

Conforme o caráter da criação híbrida, o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteira, num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um desterrado poderia usufruir [...] (VALENTE, 2015, p. 168).

Podemos supor que uma das causas da não valorização da maquiagem pelas artes e da escassez de informação e fundamentação teórica sobre o assunto, está relacionada com a desterritorialização em que o(a) maquiartista se encontra, dificultando seu reconhecimento. Mas, ao compreendermos os desdobramentos da linguagem da maquiagem e do seu processo criativo, encontramos respostas que legitimam essa práxis, valorizando sua localização em uma zona ainda desconhecida, mas destacável como uma área criativa de intercâmbio. Mais uma vez, de acordo com Valente:

[...] privilegio a noção de “inter”, na medida em que essa criação não me parece condenada apenas à ideia de um “entrelugar” situado entre duas fronteiras, como em um “limbo”, mas a uma relação, um “inter” na medida de um intercâmbio desses lugares, uma troca, uma inter - relação – e um “trans” uma vez que as trocas realizadas nesse contexto se expandem e se hibridam em outros processos. No sentido de um pensamento e criação “inter”, os conceitos aqui concebidos vêm ao encontro dessa perspectiva fertilizadora da ideia de hibridismo como “hibridação de meios, sistemas e poéticas” (Valente, 2008), com os quais abarco desde o hibridismo nos meios de produção de imagem, passando pelo hibridismo de sistemas artísticos e não artísticos, até o hibridismo de poéticas, pensado no âmbito de uma mistura mais abstrata no plano da formatividade e da espiritualidade do ser criador (VALENTE, 2015, p. 228).

Nessa mesma perspectiva fertilizadora do hibridismo, podemos comparar metaforicamente o(a) maquiartista com o alquimista, um criador interdisciplinar que, entre suas múltiplas finalidades, está a de fecundação de um homúnculo³, termo da alquimia para a criação de um humano artificial. Tal criatura pode ser uma personagem ou persona que se (in)corpora com o virtual, artificial, espiritual, material, corporal, mental e mineral, bem como aos variados sistemas artísticos. Essa criação de uma “criatura” híbrida, parece-nos, pode ser aplicada ao cinema e ao teatro, entre outros sistemas.

O criador e o processo criativo também são híbridos, uma vez que integram e incorporam meios e sistemas, artísticos ou não. Ademais, o processo de criação e a multiplicidade das redes de conexões revela a integração de meios, técnicas e procedimentos provenientes de diferentes áreas, uma vez que a obra (ou ainda, no exemplo acima, a “criatura” gerada) é também híbrida e, assim, compreendida através de meios e sistemas híbridos. Nesse contexto, entramos numa dimensão expandida da arte, conforme Ernst Gombrich:

Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Exis-

3 «O conceito do homúnculo (do latim, *homunculus*, pequeno homem) parece ter sido usado pela primeira vez pelo alquimista Paracelso para designar uma criatura que tinha cerca de 12 polegadas de altura e que, segundo ele, poderia ser criada por meio de sêmen humano posto em uma retorta hermeticamente fechada e aquecida em esterco de cavalo durante 40 dias. Então, segundo ele, se formaria o embrião. Outro alquimista famoso que tentou criar homúnculos foi Johann Konrad Dippel, que utilizava técnicas bizarras como fecundar ovos de galinha com sêmen humano e tapar o orifício com sangue de menstruação. Podemos observar que esta ideia dos alquimistas ficou profundamente marcada na consciência da humanidade, e tem aparecido regularmente no imaginário popular, na forma de monstros artificiais [...]». (WIKIPEDIA, s.d., s.p.)

tem somente artistas. outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes., eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares [...] (GOMBRICH, 2000, p. 10).

Nessa ótica, o(a) maquiartista contrapõe-se também à problemática eurocentrista do artista como um gênio, porque reflete sobre sua produção diante de seu processo criativo, meios e época singulares. Mesmo encontrando dificuldade no reconhecimento da maquiagem pelas artes, vemos as possibilidades amplas desse novo termo, na percepção que a arte contemporânea sugere sobre o artista e a obra de arte. De acordo com Peter Burke:

Veja o caso da arte contemporânea. Não vemos uma simples homogeneização no sentido do surgimento de um único estilo em detrimento de todos os seus rivais. O que vemos é uma homogeneização mais complexa no sentido de uma variedade de estilos rivais, abstratos e representacionais, op e pop, e assim por diante, todos os quais estão disponíveis para os artistas, virtualmente independentemente do local no qual por acaso vivam (BURKE, 2003, p. 109).

Diante dessa pluralidade de possibilidades, ao mesmo tempo, nos desviamos da generalização de que toda obra realizada por um(a) maquiartista deva ser considerada arte, já que ele transita por variados sistemas, incluindo o entretenimento e a vida cotidiana. Para que possamos compreendê-lo pela perspectiva das artes visuais contemporâneas, o(a) maquiartista deve voltar-se à investigação, com vistas à quebra de paradigmas.⁴ Certamente, não será o paradigma da beleza, embora alguma homogeneização da arte contemporânea permitiu a expansão, evolução e hibridização de diferentes estilos artísticos e práticas sob uma nova ótica, assim como aponta Arthur Danto:

Em todo o caso, com a chegada à maturidade filosófica da arte, a visibilidade diminui como pouco relevante para a essência da arte, do mesmo modo que a beleza. A arte para existir não precisa nem mesmo ser um objeto para ser contemplado, e, havendo objetos em uma galeria, eles podem parecer qualquer coisa (DANTO, 2005, p. 20).

O questionamento dos paradigmas que engessavam a arte em uma visão clássica, progressivamente, abriu espaço para “novos” artistas (como o/a maquiartista) e “novas” artes híbridas, que também podem dialogar com o passado (mas, alterando seu espírito); libertando-se, inclusive, do compromisso da arte moderna com esse rompimento. Conforme Arthur Danto:

É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponí-

4. Analogamente ao caso do(a) maquiartista “autoral”, podemos localizar diferenças entre as produções de cineastas que realizam filmes autorais dos que fazem filmes hollywoodianos, apenas para o “mercado».

vel para qualquer uso que os artistas o queiram dar. O que lhes não está disponível é o espírito em que a arte foi realizada. O paradigma do contemporâneo é o da colagem tal como definida por Max Ernst, mas com uma diferença. Ernest disse que a colagem é ‘o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas’. A diferença é que não existe mais um plano estranho entre realidades distintas, e nem são essas realidades tão distintas uma da outra. Isso porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada no princípio de um museu em que toda a arte tem o seu devido lugar, onde não há critério a priori sobre que aparência esta arte deve ter, e onde não há nenhuma narrativa a qual o conteúdo do museu tenha de se ajustar completamente (DANTO, 2005, p. 17-18).

Considerando a multiplicidade de linguagens e sistemas que integra, o termo maquiartista ameniza certos impasses de legitimação da arte; o que demonstra sua relação com a dimensão contemporânea. Os espaços que o circundam, frequentemente, são distantes dos museus, e os usos que faz da linguagem visual, mesmo que contraditórios, dialogam com a intenção artística.

Para conhecer essas intenções, a seguir, analisamos alguns artistas contemporâneos que não se denominam usualmente como maquiadores, mas que empregam a linguagem da maquiagem em suas obras, em diferentes graus, sentidos, contextos e hibridizações.

O trabalho do artista plástico Matthew Barney integra múltiplas linguagens, entre outros, o cinema, a escultura, a performance e a maquiagem. Na obra *The Cremaster Cycle* (1994-2002), Barney reúne uma série de vídeos e performances em uma “narrativa escultural”, em que elementos plásticos conduzem a história. Entre suas temáticas, está o conceito de hibridização do corpo, conforme Shapiro:

As referências de hibridez e húbris na temática de Barney tornam-se legíveis no *Cremaster Cycle*, através de deficientes físicos, que não podem ser lidos fora da marcação pela prótese. Assim, o deficiente físico é, como tantas personagens de Barney, um sujeito híbrido, um sujeito marcado por uma incorporação de alteridade em si mesmo. [...] gostaria de usar a escolha de Barney, a de Mullins como atriz, como um índice não apenas em seu trabalho em geral sobre o corpo-sujeito prostético, mas como um modelo para olhar para outros artistas trabalhando através da teorização da prótese, da hibridização do corpo, em última análise, chegando ao conceito de um sujeito radicalmente descentrado e desconstruído. [...] Através da grandiosa experiência de ver *Cremaster Cycle*, podemos identificar os seguintes tópicos: próteses; hibridez; hubris; Mito celta; fraternidade; arquitetura; ascensão; descida; comprimidos; suplemento; masculinidade; narcisismo; colmeias; verticalidade; escalada; Fundação; ligamento; mito; Mestre e Aprendiz; expiação de sangue; carros; feminilidade; traição e, finalmente, o próprio Matthew Barney (SHAPIRO, 2011, p.1, Tradução nossa).⁵

5. No original: «Barney’s thematic concerns with hybridity and hubris become readable in *The Cremaster Cycle* through the disabled person, who cannot be read outside the marking by the prosthetic. Thus the disabled person is, like so many of Barney’s characters, a hybrid Subject, a Subject marked by an incorporation of otherness into itself. [...] I would like to use Barney’s choice of Mullins as his actor as an index into not only his work in general on the prostheticised body-Subject, but as a model for looking at other artists working through the theorisation of the prostheticised, hybridised body, ultimately working up to the embrace of a radically de-centered, deconstructed Subject. [...] Through the immense experience of viewing *The Cremaster Cycle* we can identify the following tropes: prosthetics; hybridity; hubris; Celtic

De acordo com Carolyn Shapiro, o trabalho de Barney – que escolheu a modelo Musslin, cujas pernas foram amputadas em um acidente, para atuar em *Cremaster* com o uso de próteses – explora o corpo híbrido, prostético, de um sujeito descentralizado e desconstruído, tornando-se uma referência dessa prática para outros artistas. De fato, o temos como um exemplo de um maquiartista que incorpora elementos ao corpo, maquiando, transfigurando-o e ressignificando-o. Shapiro relaciona os procedimentos de Barney a uma “teoria da prótese”, ou “teoria da incorporação”. Ela retoma:

O corpo é o paradigma, a estrutura teórica, a base de desconstrução em toda a obra de Barney. [...] o acoplamento protético e a penetração no «corpo» introduz artificialidade, morte, alteridade e um hibridismo que indicam um certo perigo ou ameaça. Matthew Barney, como um teórico da “prótese” [...] também é um teórico da “incorporação”. Quando pensamos no que “incorporação” significa em um sentido legal ou cotidiano, uma entidade ou “corpo” incorpora algo fora de si mesmo que se torna integrado em “si mesmo” - constituindo-se, assim - “em si mesmo” como um “si mesmo” - , um corpo “próprio”, com uma “propriedade”. Mas Barney, constantemente, põe em questão essa «propriedade» unificada e contida. Os corpos não são contidos; suas fronteiras são sempre ultrapassadas, seja por dentro - como infiltração - ou por fora - como locais de penetração de substâncias não orgânicas (SHAPIRO, 2011, p. 2, Tradução nossa).⁶

Podemos relacionar a “teoria da incorporação” de Shapiro à “teoria do corpomídia” e à metáfora da “imunização” (KATZ; GREINER, 2005)⁷, haja visto que, ao ser invadido, o corpo se imuniza. Ao questionar em suas obras a introdução e incorporação de objetos, Barney explora e expande os limites da entidade corporal e persegue o que acontece com esse corpo; investigação que permeia *The Cremaster Cycle* (1994-2002). Na obra do artista inglês, esse processo de incorporação ocasiona buracos no corpo para a penetração ou saída de secreções; funcionando como metáfora de procedimentos cirúrgicos e plásticas e do emprego de drogas, entre outras invasões corporais (SHAPIRO, 2011). Assim como faz em outras personagens, onde adiciona próteses nos pés e boca (Figura 2), o artista também se maquia com o uso de prótese no rosto, transformando seu corpo em animalesco (Figura 3).⁸

myth; brotherhood; architecture; ascension; descent; pills; supplement; masculinity; narcissism; beehives; 2 verticality; climbing; foundation; ligament; myth; Master and Apprentice; blood atonement; cars; femininity; betrayal; and, finally, Matthew Barney himself.»

⁶ No original: «The body is the paradigm, the theoretical framework, the wedge of deconstruction in all of Barney’s work. [...] the prosthetic attachment to and penetration into the body introduces artificiality, death, otherness, and a hybridity which indicate a certain danger or threat. Matthew Barney as a theorist of the prosthetic [...] is also a theorist of incorporation. When we think of what incorporation means in a legal or every day sense, an entity or body incorporates something outside of itself which becomes integrated into itself thereby constituting itself as an itself a body proper, with an ownness. But Barney constantly throws this contained, unified ownness into question. Bodies are not containable; their boundaries are always trespassed either from within as seepage or from without as sites of penetration by non-organic substances.»

⁷ A metáfora da imunização faz parte da teoria do «corpomídia», em que o corpo pode imunizar-se de uma informação recebida. Segundo Helena Katz e Christine Greiner (2005): “Como foi gestada na área de Comunicação, a sua nomeação teve como ponto de partida a necessidade de afirmar a importância das discussões do corpo não apenas na mídia (corpo na publicidade, corpo na televisão, etc) mas a de propô-lo, ele mesmo, como uma mídia, um corpomídia.” (KATZ; GREINER, 2005, p. 9).

⁸ Vale lembrar que os corpos hibridizados em sua obra estão em contínua mutação, e Barney também trabalha com uma grande produção, que envolve artistas de diferentes habilida-

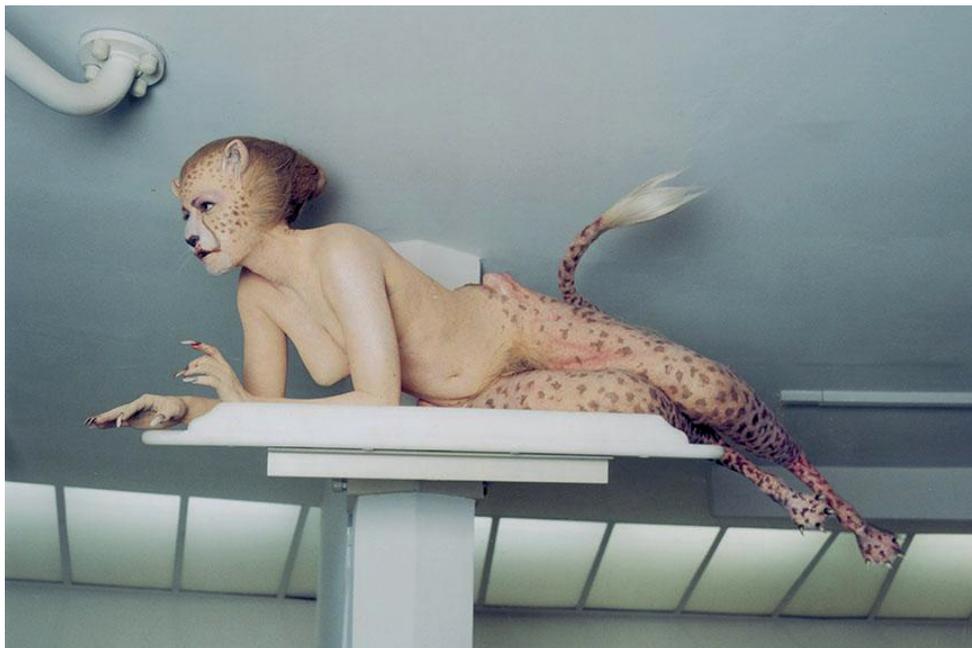


Figura 2. Caracterização da Modelo Muslim, em Cremaster 3 (2002), , direção de Matthew Barney. Still do vídeo. Fonte: <https://www.thegorgeousdaily.com/cremaster-cycle-by-matthew-barney/>.

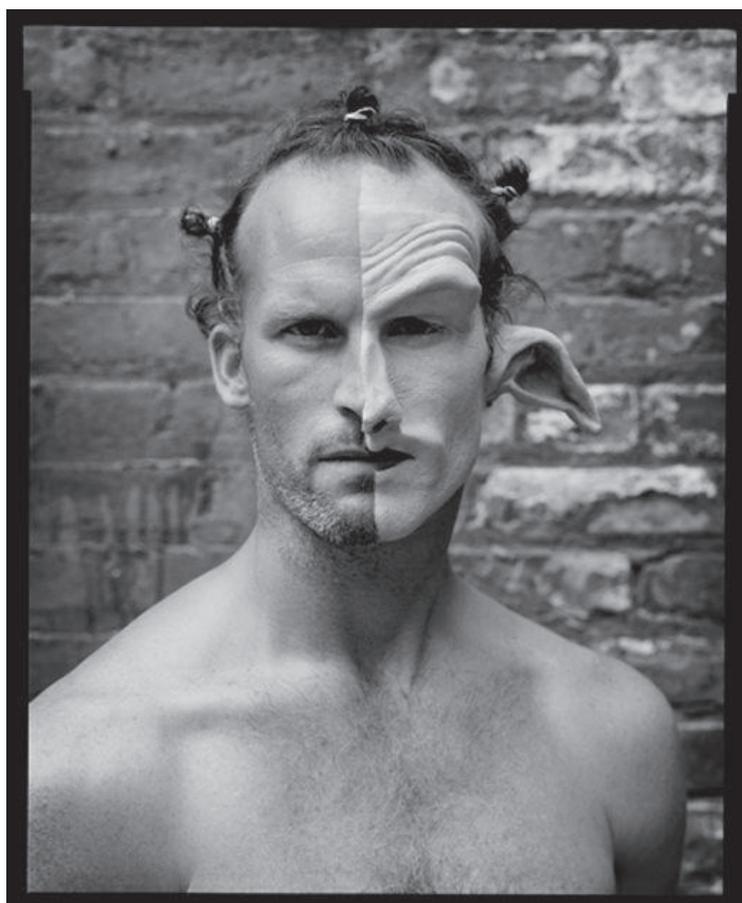


Figura 3. Caracterização de Matthew Barney em In My Stairwell (2005). Foto de Mark Seliger. Fonte: <http://taramcgeadyfirstyear.weebly.com/cremaster-4---matthew-barney.html>.

des que o auxiliam, como é o caso de especialistas em maquiagem e próteses.

Como podemos ver, a obra de Barney ilustra, conceitualmente e poeticamente, o processo criativo do(a) maquiartista, ampliando-o para além do emprego das próteses. Aqui, a incorporação (derivada da ótica da teoria da corpomídia) envolve múltiplos objetos, que provêm de pinturas, desenhos, texturas, colagens, aplicação de papel, pelos etc, bem como o uso propriamente de próteses de silicone, látex, foam latex e animatronics⁹. Indo muito além do traço com um pincel no corpo, a incorporação, no contexto poético de Barney, transcende até mesmo o significado de objeto para as práticas no corpo, remetendo-nos ao conceito de “pós-humano”. Shapiro dimensiona a teorização feita pelo próprio artista, nessa refação da estrutura do humano e do entendimento sobre ele. Ela analisa:

O rico sistema estético do Cremaster Cycle oferece uma teorização plausível do corpo protético, que aponta para o imperativo radical de desmontar e desconstruir edifícios metafísicos - não é uma tarefa fácil -, bem como fornecer um fértil terreno crítico para a incorporação da prótese na prática artística. A rica interpretação e escrita de Barney de «A Prótese» abraça e assume «A prótese» como o lugar de potencial primordial (SHAPIRO, 2011, p. 13, Tradução nossa).¹⁰

No trabalho de outro artista, o brasileiro Tunga, encontramos nova aproximação ao maquiartista, bem como à metáfora do alquimista, pois além de combinar materiais diferentes na criação de um “corpo”, Tunga propõe performances de caráter ritualístico, utilizando a maquiagem; conforme citação na ArteVersa:

Para compor seus trabalhos, Tunga investiga diversos campos do conhecimento como literatura, filosofia, psicanálise, teatro, bem como disciplinas das ciências exatas e biológicas, uma espécie de alquimia da arte, investindo na combinação e transformação do objeto artístico. [...] Este trabalho do Artista Tunga expõe o seu processo criativo que está ligado com a alquimia, combinação inesperada de materiais diversos e objetos, produzindo uma representação estética totalmente nova. Sob a perspectiva do olhar de Tunga, nota-se uma espécie de performance ritualística, onde a forma e matéria se misturam, um todo homogêneo de cerâmica, maquiagem, instalação e performance. Corpos e objetos fundem-se transformando a paisagem natural em uma imagem mitológica (ARTEVERSA, 2016, s.p.).

Em entrevista realizada, Tunga reconhece sua relação com a alquimia, termo que o próprio artista utiliza como tradução da fusão que pretende entre ciência e magia. Gazire comenta:

Tunga se autodeclara um velho leitor de textos sobre alquimia. Para ele, essa antiga tradição, na qual se encontram a ciência e a magia, também dá origem

9. Espuma de látex e animatrônicos (geralmente, utilizados em efeitos especiais no cinema).
10 No original: «The Cremaster Cycle’s rich aesthetic system offers a hot theorization of the prosthetic body which points to the radical imperative of dismantling and deconstructing Metaphysical edifices—no easy task--, as well as providing fertile critical ground for the incorporation of the prosthetic into artistic practice. Barney’s rich reading and writing of The Prosthetic embraces and presumes The Prosthetic as the primary site of potential.»

aos conhecimentos da arte. “Obviamente não pretendo achar o ouro no meio de meu trabalho. A alquimia é apenas uma metáfora”, diz o artista pernambucano (GAZIRE, 2010, p. 1).

Podemos dizer que Tunga representa a maquiagem nas artes visuais nesse processo alquímico e performático, que o artista também associa aos questionamentos sobre a efemeridade da arte e as formas de registro; assunto também resgatado na mesma apresentação da ArteVersa. Nos termos da publicação:

O artista Tunga reflete no seu trabalho sobre o efêmero na arte, nos remetendo a refletir sobre o improvável, visualizar a poética do hibridismo na união dos variados materiais e seus significados, propondo uma nova experiência no campo tridimensional. É lançado o desafio de se pensar sobre uma possível aproximação entre sonho e realidade, nas diversas linguagens e sentidos, sempre buscando um universo mais amplo (ARTEVERSA, 2016, s.p.).

Essa característica híbrida, tanto no ato de fazer quanto no resultado das obras de Tunga, exemplifica bem o amplo universo que o conceito de maquiartista permeia, transparecendo uma categoria nas artes que, de certa forma, estava oculta. Demonstrando esse caminho maior a ser explorado e entendido, Tunga evidencia a prática de, em um mesmo cenário, maquiar corpos inanimados - esculturas e objetos -, e corpos animados camuflados (Figura 4).



Figura 4. Floresta Sopão – Mondrongs Jambo (2002), de Tunga. Foto de Wilton Montenegro. Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/floresta-sopao-mondrongs-jambo/>.

Na criação do artista plástico multimídia Mario Ramiro, integrante do coletivo 3Nós3, vemos o maquiartista adotar um ato performático ativista. Na obra “Ensacamento” (1979), Ramiro encapuzava centenas de monumentos e estátuas da cidade de São Paulo com sacos de lixo (Figura 5), questionando com seu gesto artístico paradoxos da política, como os espaços urbanos e o de circuito artístico.

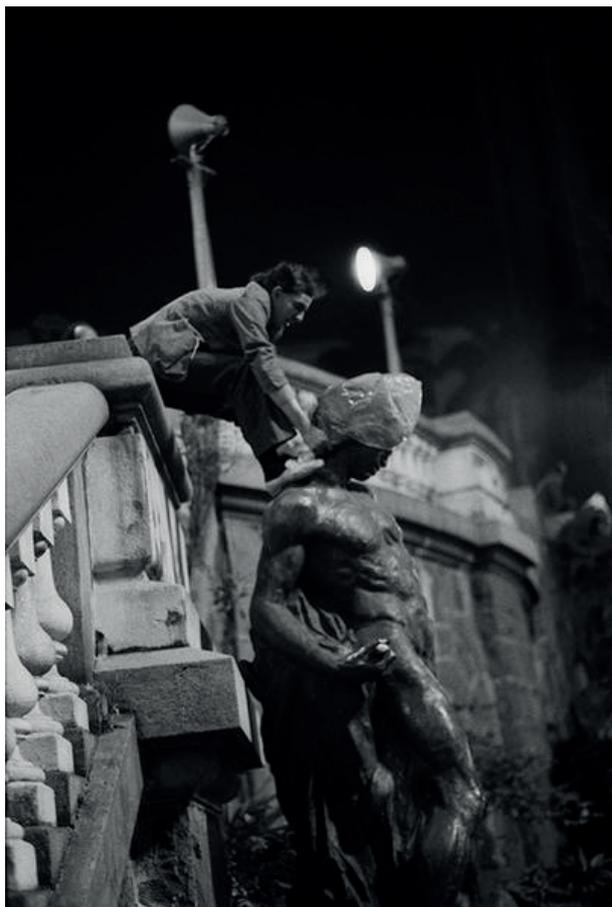


Figura 5. Ato coletivo Ensacamento (1979). Foto do Acervo de Mario Ramiro. Fonte: <http://www3.eca.usp.br/noticias/mario-ramiro-organiza-obra-sobre-o-coletivo-3n-s3>

Do nosso ponto de vista, a incorporação desses sacos plásticos, ora cobrindo a cabeça inteira ora os olhos das estátuas, é um ato de maquiar, que ressignifica a trama tecida entre política, sociedade e arte.

A artista visual, performer e bailarina Élle de Bernardini também potencializa o ato de maquiar pela performance, ao significar o gesto de incorporação ao corpo humano, em um discurso que transita por questões sobre sexualidade, gênero, hibridismo e o corpo como escultura social. É o que e registrar na performance *Dance with me* (2018-2019) (Figura 6), com sensibilidade e poesia. No registro da Enciclopédia Itaú Cultural:

O mel e as folhas de ouro que Bernardini aplica sobre si para a performance *Dance with me* (2018-2019) fazem referência aos trabalhos do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) e sua ideia de escultura social. Também contém uma ironia sutil. *Dance with me* combina sentidos: a visão, o olfato, a audição despertada por um repertório de música brasileira considerado de bom gosto pelas classes mais abastadas e, principalmente, o toque, na dança com a artista. A pluralidade sensorial corresponde à diversidade dos corpos dissidentes. Com sua nudez coberta por ouro, a artista dança no espaço expositivo, jogando com a expressão popular utilizada para repudiar uma pessoa: «nem se fulano(a) estivesse coberto(a) de ouro». Bernardini responde a essa afirmação subentendida pintando-se de ouro e convidando seus interlocutores à dança, defendendo a

aceitação dos corpos que se afastam da heteronormatividade (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2021, s.p.)



Figura 6. Dance with me (2019), de Élle de Bernardini. Acervo da artista. Fonte: <https://midianinja.org/news/ouro-e-mel-a-pote%CC%82ncia-em-ato-atraves-de-elle-de-bernardini/>

Em *Dance with me* (2019), cada gesto e aplicação ressignificam o corpo. Logo, a artista evidencia a existência de um “corpo falante” livre da prisão categórica dos gêneros binários, mas que se identifica «entre» o masculino e feminino; o que torna o ato da maquiagem simbólico e político, no diálogo com o contexto. Ainda sobre a obra de Élle de Bernadine, Amanda Olbel pontua:

[...] Enquanto profissional da arte, procura materializar em sua produção como é o corpo nessa sociedade contrassexual, numa reconfiguração na geografia corporal humana. E se questiona ainda, se essas modificações corporais através das novas tecnologias, que permite que façamos qualquer mudança estética, é por uma vontade própria do indivíduo, ou se apenas para atender uma exigência do modelo heteronormativo, branco, cisgênero, binário. Esta é a pergunta que inaugura o terceiro momento do corpo, de acordo com a filosofia, já que nossa sociedade atual, é carregada de violência em demasia, e não dá conta de representar e criar novas oportunidades, dentro dos valores de liberdade e igualdade (OLBEL, 2021, s.p.).

Assim, cabe associar o uso da linguagem da maquiagem e a performance no trabalho da artista ao conceito de *personas*, segundo a noção de Jung (JUNG, 2004), a serviço de um rompimento com o corpo prescrito pela hétero normatividade, representando resistência e rompendo paradigmas estéticos. Além dos atos em performance, as obras de Bernadine também se posicionam em um campo híbrido, que discute as transformações e muta-

ções do corpo através de vídeos, instalações, fotografias, esculturas e quadros (Figuras 7, 8 e 9).



Figura 7. Paisagem VII (2019), de Elle de Bernardini. Reprodução fotográfica do arquivo da artista. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640305/elle-de-bernardini>

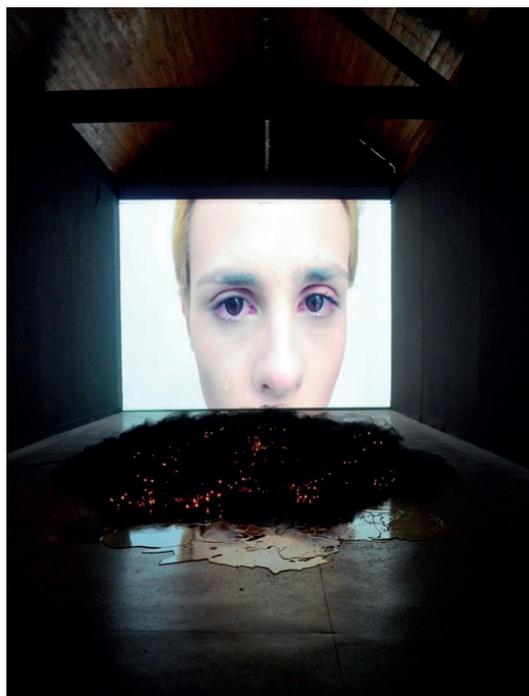


Figura 8. Vídeo instalação Ponto limítrofe (2016), Elle de Bernardini. Reprodução fotográfica do arquivo da artista. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640305/elle-de-bernardini>.



Figura 9. Metier (2020), de Elle de Bernardini. Reprodução fotográfica do arquivo da artista. Fonte: <https://artrio.com/noticias/sobre-o-peso-que-as-corpas-carregam-o-que-ha-em-comum-entre-carla-borba-elle-de-bernardini-ana-beatriz-almeida-e-paula-scamparini>.

Entendemos em todas essas criações da artista um sentido metafórico do uso da linguagem da maquiagem, onde o ato de maquiar torna-se um conceito híbrido e abrangente.

Associamos essa ampliação também ao deslocamento do sentido da máscara; o que ocorre na obra do artista, cineasta e escritor Zach Blas, na criação Facial Weaponization Suite and the Face Cage (2015) (Figura 10). Facial Weaponization Suite expressa temas de escopo político, abrangendo tecnologia, gênero, sexualidade, violência, identidade, personas e comunidade LGBTQIA+. Através dos estudos que realizou sobre ARF Automated Facial Recognition – tecnologia utilizada por empresas de segurança de reconhecimento facial –, o artista explora em suas obras os rostos gays, trans, lésbicos e queers, entre outros. Nesse estudo sobre reconhecimento facial, o artista questiona o fato de que essas empresas usam dados que distinguem heterossexuais de homossexuais e afins. Usando da mesma tecnologia de biometria facial, cria máscaras a partir das imagens computadorizadas geradas e, em um ato performativo, usa essas máscaras, ocasionando o não reconhecimento pelas câmeras de segurança.

Através da leitura do rosto efetuada pelo artista, que usa o aparelho Kinect, do videogame Xbox, são coletados dados faciais, que se transformaram em uma outra imagem. O reconhecimento facial gera, então, uma máscara, na qual o artista expande a noção de política dos gêneros. Em sua poética, ao usar materiais opacos e brilhantes, como também cores, manipula o preconceito e o corpo objeto. Nesse experimento, extrapola limites da relação entre maquiagem, máscara e identidade, por meio da tecnologia.

Nos trabalhos de Blass, a máscara aplicada ao rosto também sofre modificações que incluem atos performáticos e registros fotográficos, além das intervenções digitais. Em outras criações suas, também evidencia-se uma insistente relação com o corpo, seja através de fotografia e edição, seja no emprego de manequins, maquiagem corporal ou, ainda, acoplamentos com máscaras personalizadas.



Figura 10. Facial Weaponization Suite and the Face Cage (2015), de Zach Blass. Acervo de Zach Blass. Fonte: <https://sonicacts.com/critical/news/the-politicization-of-faces-remaining-faceless-in-the-mass-surveillance-era>.

Conclusões

Após analisarmos esses e essas artistas, consideramos que a incorporação que fazem em seus processos criativos de variadas práticas, técnicas, materiais, segmentos e conceitos, mesmo que contrastantes, permitem abrangê-los(as) no termo “maquiartista”; noção que inserimos no campo das artes visuais, com o intuito de desvendar e confrontar paradigmas.

Ressaltamos a liberdade que o(a) maquiartista adquire no cenário contemporâneo, híbrido, mutável e em constante evolução, compreendendo intercruzamentos de áreas e possibilidades expressivas variadas. Trata-se de uma criação terminológica que condiz com o momento atual, conforme Santaella:

[...] longe de ser sintomática de uma situação desordenada, a multiplicidade das práticas artísticas contemporâneas está sendo, ao contrário, demonstrativa do grau de liberdade de que goza o artista, desprendido das amarras da arte padronizada, engessada em parâmetros oficiais. Ademais, evidencia que a pluralidade veio se tornando constitutiva das artes desde as últimas décadas do século XX até hoje, pluralismo, de resto, que não parece dar mostras de qualquer mudança imediata de rota (SANTAELLA, 2012, p. 27).

As redes de conexão as quais o(a) maquiartista integra na realização de determinada obra devem ser destacadas. Essas redes envolvem os processos que circundam o(a) maquiartista; dentre os quais enumeramos o corpo a ser maquiado, a iluminação ambiente, o contexto (acadêmico, político ou de entretenimento) e o eventual cenário, para citar alguns exemplos que vimos neste artigo. Também, destacamos a rede formada entre os profissionais colaboradores envolvidos (escultores, desenhistas, designers etc) e o(a) maquiartista; assim como a versatilidade do próprio maquiartista, que pode realizar várias «funções» ao mesmo tempo (multiplicidade de habilidades que consideramos como ideal). Sobre essa versatilidade expressiva, Sue Roy Taylor Al comenta:

O maquiador artista ideal tem o olho de um caricaturista, as mãos de um escultor, o pincel de um pintor de retratos e a curiosidade de um estudante. Como o ator, ele deve estudar os velhos mestres, os clássicos do passado, as maravilhas mecânicas de um futuro da era espacial, e acima de tudo, nosso variado e fascinante mundo atual.” (TAYLOR AL, 1980, p. 66, Tradução nossa)¹¹

Diante das ambiguidades que permeiam a maquiagem nas artes visuais, compreendemos o termo aqui criado - maquiartista - como uma nova forma híbrida contemporânea, que permite a expansão do conhecimento e da prática (ou seja, a práxis) desses artistas. Essa categorização, ademais, viabilizou discutir paradigmas e encontrar possíveis soluções do processo criativo.

Nesse contexto, a estética de Matthew Barney, em *The Cremaster Cycle*, de certo, primorosa, tem potencialidade inaugural, posto que sustenta a expansão da incorporação de próteses ao corpo, principalmente através do conceito de pós-humano na arte contemporânea. Assim, dimensionamos sua obra como exemplar na ótica do(a) maquiartista no campo criativo das artes e da linguagem da maquiagem; contanto que compreendamos a pluralidade que emerge dos diversos contextos e desdobramentos. Devemos, além disso, considerar a complexidade na obra de Barney não apenas no que representa para a incorporação ao corpo, mas em termos das referências que o corpo cria, de dentro para fora, sendo interpretado e reproduzido pelo artista com diversos materiais e técnicas híbridas, compondo novas esculturas orgânicas de parafina, vaselina e tapioca, entre outros materiais que utiliza.

Concluimos, ainda, ser possível transferir o conceito de maquiartista para o contexto pandêmico, de virtualidade acelerada, transpondo o isolamento dos corpos confinados. Para isso, compreendemos que a linguagem da maquiagem na virtualidade retoma o significado coloquial do ato de maquiar, de falseamento e camuflagem, mas agora no sentido de edição e manipulação. Podemos pensar, portanto, na maquiagem digital em edições de fotografias; edições de vídeos com uso de computação gráfica e filtros de redes sociais; assim como nas personas criadas em ambientes virtuais, simulacros que contradizem ou aumentam a realidade. ■

No intuito de relacionar o(a) maquiartista e sua linguagem, a virtualidade

11. No original: «The ideal makeup artist has the eye of a caricaturist, the hands of a sculptor, the brush of a portrait painter, and the curiosity of a student. Like the actor, he must study the old masters, the classics of the past, the mechanical marvels of a space-age future, and, most of all, our varied and fascinating world of the present”.

e a criação em redes compartilhadas, nos remetemos ao “mascaramento virtual”, que se dá na manipulação e edição dos corpos virtuais. Se para Patrice Pavis (2008), ao analisar o contexto teatral, a maquiagem seria um “[...] figurino vivo do ator” (PAVIS, 2008, p 232) que se associa à máscara, porque faz o rosto transitar do animado ao inanimado, no contexto virtual (e no paradigma com a sociedade do espetáculo que vivenciamos) transcendemos ontologicamente tal relação. Ao maquiar digitalmente o corpo ou o rosto (ou seja, editá-los), integramos a nós o virtual, assumindo-o para além de um «figurino vivo». O mascaramento virtual possibilita transformações visuais de corpos virtuais, que se proliferam e integram no ciberespaço e que sugerem criações variadas de identidades, não apenas dentro do paradigma humano. Sobre esse acesso que o ciberespaço propõe e as relações sociais daí derivadas, Marly Bulcão (2011) afirma: “A vontade de se mascarar representa, pois, a vontade de se renovar, a vontade de se reconstruir como um outro, como um ser diferente do que é, o que só pode ser feito através do processo imagético de criação.” (BULCAO, 2011, p. 55).

Estas são possibilidades de criação do(a) maquiartista na exploração do mascaramento virtual que softwares e aplicativos proporcionam. Contudo, cabe também a ele(ela) compreender os desdobramentos e as simbioses que se multiplicam nesse ambiente. Além das transformações digitais no plano estético, é preciso questionar as complexidades sociais e psicológicas de se fazer existir nesse contexto. Danielle Sandri Reule (2007) afirma: «O indivíduo tanto é capaz de superar obstáculos individuais, criando múltiplas identidades e socializando-se sob “máscaras”, como fazer parte do espetáculo potencializado na rede.» (REULE, 2007, p. 2). É considerável o impacto causado pelas novas tecnologias, em que os maquiartistas transitam, adaptando-se e abrindo caminhos para novas formas de criação compartilhada, na edição e manipulação de um corpo virtual em quimeras eletrônicas (ALLOA, 2017, p.11)¹², que interagem nesse meio e o ressignifica.

Hoje, o conceito maquiartista reinventa-se, frente às barreiras de contato físico¹³ e do persistente não reconhecimento nas artes visuais. Para resistir, cabe o engajamento de mentes compartilhadas, na proposição de soluções e ideias criativas, que fomentem inclusão, igualdade e disseminação de conhecimento; ressignificando, assim, técnicas, metodologias e modos de expressão.

Na Academia, o(a) maquiartista contribui para a transdisciplinaridade das práticas criativas, permitindo um maior acesso ao tema da maquiagem nesse ambiente e aportando ali uma práxis intercambial, situada entre sistemas artísticos. A interação com a academia é também fundamental para o entendimento das descobertas e teorias desse campo, legitimando essa práxis nas artes visuais. Como as redes de criação que envolvem o(a) maquiartista são também modelos de ativismo que, por meio das artes virtuais, quebram paradigmas, problematizam e desconstruem sistemas de dominação, sua inserção na universidade a potencializa como um refúgio de resistência para tempos turbulentos, tal e qual uma fortaleza vigorosa de criação compartilhada, para novas formas de sobrevivência em uma era pandêmica.

12. Emmanuel Alloa (2017) discute a “quimera eletrônica”, que tem a pretensão de ser, de substituir o original ausente.

13. Com o risco de contágio do vírus, a prática da maquiagem foi praticamente dizimada, afetando brutalmente o desenvolvimento econômico e cultural desse ofício.

Referências

- ALLOA, Emmanuel. Introdução - Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a Imagem*. Trad. Carla Rodrigues. São Paulo: Autêntica, 2017. p.11.
- ARTE. DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/arte/>. Acesso em: 27 jan. 2020. Verbete de Dicionário.
- ARTEVERSA. A alquimia de Tunga: a arte que combina, transforma e transgride. *Arteversa*. 28 de Junho de 2016. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteverosa/?p=827> Acesso em: 15 fev. 2021.
- ARTISTA. MICHAELIS - Dicionário brasileiro de língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/artista> Acesso em: 27/01/2020. Verbete de Dicionário.
- BULCÃO, Marly. A Máscara e o rosto: dissimulação e verdade as perspectivas de Gaston Bachelard e François Dagognet. *Ideação*. Feira de Santana, n 25(1), p. 43-56, jul/dez. 2011. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/1333>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. Trad. Paulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2005.
- ELLE de Bernardini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640305/elle-de-bernardini>. Acesso em: 09 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.
- GOMBRICH, Ernst H. *História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: LTC, 2000.
- HOMÚNCULO. Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hom%C3%BAnculo> Acesso: 09 abr. 2021. Verbete de Enciclopédia.
- JUNG, Carl G. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpo e processos de comunicação. *Revista Fronteiras - Estudos midiáticos UNISINOS*, Vol. III, n. 2, 2 dez. 2001. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem: (Understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1964.

OLBEL, Amanda. Ouro e mel: a potência em ato através de Élle de Bernardini. *Mídia Ninja*, 14/01/2021. Disponível em: <https://midianinja.org/news/ouro-e-mel-a-pote%CC%82ncia-em-ato-atraves-de-elle-de-bernardini/>. Acesso em: 18 fev. 2021

OLIVEIRA, Leonel (dir.). *Enciclopédia Larousse*. Vols. 2, 6, 15. Lisboa: Temas e Debates, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REULE, Danielle S. De máscaras e espetáculo: formas de construção do sujeito pós-moderno virtual. In: *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, p. 1-13, 2007. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:eK0s-6ILUx0J:www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1318-1.pdf+%&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 16 fev. 2021.

RODRIGO ARAGÃO. Acesso Geral. Jundiaí: TVTEC, 1 de dezembro de 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=JQhOzo0zj_Q. Acesso em: 16 fev. 2021.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens – Como eu ensino*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SHAPIRO, Carolyn. Disability as Deconstruction: Reading the Prosthetic in the work of Matthew Barney. In: *Disability and Arts Conference, 2011*, Cornwall, UK: St. Austell College, 2011, p. 1-13.

TAYLOR AL, Sue Roy. *Making a monster*. New York: Crown, 1980.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, Evandro; LANDIM, Paula; LEOTE, Rosângela (eds.). *Arte - Ciência: processos criativos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 11-28.

Submetido em: 10/05/2021.

Aceito em: 20/06/2021.