

(Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe

(Un)Maskings: An Analysis of Three Theatrical Scenes from Pigmalião Escultura que Mexe

(Des)mascaramentos: un análisis de tres escenas teatrales de Pigmalião Escultura que Mexe

Mariliz Regina Schrickte

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: lizschrickte@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0643-6476>

RESUMO

O artigo aborda a operacionalidade cênica da máscara pelo grupo teatral mineiro Pigmalião Escultura que Mexe. Para além de detalhar sua utilização e descrever aspectos de sua materialidade, concentra-se nas configurações políticas e filosóficas engendradas pelo ato do intérprete se desmascarar diante do público. Para tanto, descreve e problematiza três cenas de três diferentes espetáculos de seu repertório, sendo eles *O quadro de todos juntos* (2014), *Mordaz* (2016) e *Macunaima Gourmet* (2017).

Palavras-chave: máscaras; teatro de formas animadas; Pigmalião Escultura que Mexe.

ABSTRACT

The paper addresses the scenic operability of the mask by the theater group from Minas Gerais, Pigmalião Escultura que Mexe. In addition to detailing its use and describing aspects of its materiality, it focuses on the political and philosophical configurations engendered by the act of the performer unmasking before the audience. To this end, it describes and problematizes three scenes from three different shows in its repertoire: *O quadro de todos juntos* (2014), *Mordaz* (2016), and *Macunaima Gourmet* (2017).

Keywords: masks; puppet theater; Pigmalião Escultura que Mexe.

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >

RESUMEN

El artículo aborda la operatividad escénica de la máscara por parte del grupo teatral de Minas Gerais, Pigmalhão Escultura we Mexe. Además de detallar su uso y describir aspectos de su materialidad, se concentra en las configuraciones políticas y filosóficas engendradas por el acto del intérprete de desenmascararse ante el público. Para ello, describe y problematiza tres escenas de tres espectáculos diferentes de su repertorio: *O quadro de todos juntos* (2014), *Mordaz* (2016) y *Macunaïma Gourmet* (2017).

Palabras clave: máscaras; teatro de formas animadas; Pigmalhão Escultura que Mexe.

Data de submissão: 26/05/2024

Data de aprovação: 24/07/2024

Introdução

O Pigmalhão Escultura que Mexe¹ é um grupo teatral mineiro fundado em 2007 na cidade de Belo Horizonte. Transitando pelos encontros das Artes Visuais com as Artes Cênicas, construiu uma trajetória no Teatro de Formas Animadas na qual a filosofia e a política permeiam seus espetáculos. Em seu repertório, o grupo tem oito espetáculos, duas intervenções e mais de dez oficinas e laboratórios, circulando por várias cidades do Brasil e do exterior. Desde sua formação, o Pigmalhão se preocupa com a construção de um discurso próprio. Nessa busca, esforça-se em firmar seus alicerces em um Teatro de Animação feito principalmente para adultos, promovendo uma percepção distanciada da ideia de que essa linguagem é sempre associada ao teatro para crianças. O desenho, a construção e a operacionalidade das formas animadas, nesse intuito, tentam se evadir do caricatural e submergir no mimetismo realista.

A utilização das máscaras em seus espetáculos vem desde sua primeira grande montagem cênica. Em *A filosofia na alcova* (2011), pequenas máscaras foram confeccionadas em fibra de vidro para mudar as expressões estáticas das marionetes de fio, funcionando como “máscaras-expressão” que as tornaram mais vivas e assustadoras. Em *O quadro de todos juntos* (2014), também em fibra de vidro, as “máscaras-monstro” vieram com uma função quimérica para impingir um misto humano-animal aos seus personagens meio humanos e meio suínos, equalizando a imagem de atores e bonecos na cena e adicionando o antropozoomorfismo ao seu enredo.

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalhão Escultura que Mexe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >

Em *Mordaz* (2016), as máscaras feitas em espuma e látex, pela sua estética e seu uso em cena, funcionaram como “máscaras-sociais” e adicionaram um “quê” de desenho animado e artificialidade ao enredo. A forma como foram manuseadas, expondo claramente a sua troca defronte o público, contribuíram para a composição de associações com os papéis sociais, com o indivíduo descartável, com a corrosão da sociedade capitalista, com os comportamentos de massa e com a artificialidade das aparências. Quando o personagem tira a máscara, o público continua a ver seu corpo, porém sem rosto: um ator de figurino e capuz preto, o que impõe um lugar de anonimato ao ator-animador e de generalização do indivíduo humano.

Em *Macunaíma Gourmet* (2017), o processo de confecção manteve o uso das máscaras em espuma expansiva e fibra de vidro, mas também retornou à utilização de recursos mais simples, com máscaras de animais modeladas em argila e reproduzidas com papelão, cola e massa corrida. Elas são máscaras-cenário, ora contribuindo nesse quadro fantasioso de uma floresta, de uma aldeia ou de um formigueiro. Sua operacionalidade também se encaixa no uso clássico da máscara enquanto disfarce, com personagens funcionários que as usam para representar outro papel dentro da cena, enganando o protagonista, mas não o público. Quando os atores, que no enredo desempenham outros papéis, tiram as máscaras em cena, diferentemente de *Mordaz*, vemos seus rostos.

Os próximos parágrafos se verticalizam na descrição e análise de três situações de desmascaramento “em cena”, utilizados como artifício dramático para a construção de sentidos e propulsão para diferentes reflexões acerca das temáticas encenadas. As cenas são pertencentes aos espetáculos *O quadro de todos juntos*, *Mordaz* e *Macunaíma Gourmet*.

O quadro de todos juntos

O processo de construção do espetáculo *O quadro de todos juntos* partiu do lançamento do edital para o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto.² A ideia da obra foi gestada pelo diretor e fundador do grupo, Eduardo Felix, que se ocupou de colocar no papel o que seriam os primeiros personagens e cenas do espetáculo. Com a chamada do edital, viu-se uma oportunidade de concretizar essas ideias na criação de uma cena-síntese que coubesse nos quinze minutos exigidos pelo regulamento. A estreia da cena curta *O quadro de uma família* aconteceu no dia 29 de setembro de 2013 e obteve um retorno muito positivo da plateia e da crítica, impulsionando o

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >

desenvolvimento da versão longa. No dia 10 de setembro de 2014, o grupo estreou *O quadro de todos juntos*³ no Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte,⁴ realizando posteriores apresentações no Festival Titirimundi de Segóvia (2015), no Festival Mondial de Marionnettes de Charleville-Mézières (2015) e no Festival SESC Palco Giratório (2017), ocasião em que percorreu 42 cidades brasileiras.

O *insight* para a proposição dramaturgica da peça veio em 2012, com a leitura da obra *A história da loucura*, de Michel Foucault (1999), e posteriormente da obra *Os anormais* (2001). O nome do espetáculo parte de um quadro oitocentista de Goya, intitulado *A família de Carlos IV*, que se torna, no processo, a referência imagética principal para a construção dos personagens do enredo. As experiências grotescas do espanhol também acabam por inspirar Felix, que começa a pintar cenas de família com cabeças suínas em quadros de tinta a óleo. Neste momento, Goya, Foucault e patologias psiquiátricas se combinam e se sobrepõem na constituição de novos personagens. A satirização da sociedade burguesa por Goya contamina a dramaturgia de Felix e a figura do porco, que ocuparia apenas uma parte do texto, vira uma constante, trazendo novos significados a partir do sentido que a leitura ocidental do termo “porcaria” trás, associada com “sujeira”, “corrupção” e com a “moralidade frágil” por trás do retrato da “família tradicional burguesa”.

A sinopse do espetáculo se consolida em:

Uma família posa para um retrato. O instante de um flash revela além da superficialidade. Mostra a frágil estrutura por trás dessa imagem perfeita. Segredos postos ao chão. Suspensão do tempo. Cada um de seus integrantes expõe seus mais íntimos e secretos desejos. Todos são espelhos. Todos juntos. Um encontro de família em que a realidade, o simulacro e o delírio confrontam-se em um quadro mais que verdadeiro (Felix, 2014).⁵

As crianças são bonecos de manipulação direta e as figuras paternas são atores-animadores com máscaras. Com exceção da Silvia velha, que se trata de uma boneca híbrida, todas as personagens-mães são interpretadas por atrizes-animadoras portando máscaras (Fig. 1).



Figura 1. Cartaz de *O quadro de todos juntos*. Arquivo do grupo. Arte gráfica de Liz Schrickte. Foto de Tomás Arhuzzi, 2019.

A Velha é a única personagem que ao final do espetáculo provoca a ruptura de tirar explicitamente a máscara em cena e revelar um rosto humano, em látex, por debaixo dela (Fig. 2). Ela se despe de sua animalidade para revelar uma forma antropomórfica comum à plateia, e que ao mesmo tempo traz os minutos de talvez maior estranhamento ao espectador. Despontando momentos de identificação e distanciamento, a cena evoca conexões com características selvagens e animais, estimulando diferentes leituras do público.

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >



Figura 2. A Velha (cena *O quadro de todos juntos*). Arquivo do grupo. Fotos de Viviani de Paoli, 2014.

A matriarca da família se permite, em sua intimidade da quarta parede, literalmente tirar a máscara que lhe foi atribuída, o que aqui também funciona como metáfora das máscaras sociais que vestimos para viver e nos mostrar na coletividade. Mas isso dura pouco, e quando vê umas das crianças lhe observando, imediatamente a personagem torna a se mascarar. Enquanto isso:

Entram ao fundo as mães e os pais de uma e outra família, e também a mulher, mãe dos gêmeos, carregando seus filhotes como objetos inanimados, pendurados sem vida. Mas agora eles não vestem as máscaras. Eles carregam numa mão a máscara de porco, na outra mão um filhote inanimado. Eles colocam no chão os filhotes e vestem as máscaras, lentamente, ao mesmo tempo. Depois eles pegam os filhotes, ainda como objetos, e arrumam suas roupas e alisam seus pelos. A mulher mãe dos gêmeos está com o mesmo filhote que tinha acabado de matar, mas ele está vivo em seus braços. A mulher vai para perto da velha. Ela se abaixa e pega no colo o outro gêmeo, que continua segurando a maçã dada pela velha. A velha pega o balde cheio de maçãs, olha para todos os porcos, e depois as espalha todas pelo chão. Os pais e as mães se aproximam da velha. Todos se organizam, colocam de pé as crianças. Todos juntos, eles posam para a última foto. Todos estão posicionados. Flash (Felix, 2014).

Essa rápida ruptura da ilusão descrita no trecho dramaturgico, em que os bonecos são só objetos inertes e que os atores com corpos cotidianos adentram o palco desmascarados para vestirem as máscaras e assumirem novamente seus personagens em cena, parece promover uma aproximação com a realidade do público e jogar com as imagens da loucura percorridas por Foucault, como a razão, a aparência e a verdade, o espelho, o sonho, a fantasia e a morte. Também os marionetistas que, pelos figurinos escuros desaparecem na cena e são revelados pontualmente como silhuetas, se transformam nas sombras monstruosas da alma humana, nos reflexos da caverna de Platão, nas camadas tantas que estão por trás de nossos atos, desejos e loucuras.

Citando Felisberto Sabino da Costa: “a ruptura da ilusão possibilita a emergência do essencialmente humano: a vida” (Costa, 2016, p. 31). Esse aproximar e afastar do público só se torna potente pela construção de um mundo fantástico e alternativo através das máscaras e bonecos. Se a loucura é a ilusão do real, os bonecos e máscaras muito bem sabem como materializar esta afirmativa. Corporificam ao mesmo tempo um protótipo de realidade e a projeção do inconsciente, e acessam um mundo cósmico que sempre foi ponto de encontro das figuras animadas e das figuras da loucura.

Mordaz

O espetáculo *Mordaz*⁶ do grupo mineiro Pigmalião Escultura que Mexe foi concretizado a partir da aprovação no edital Prêmio Estímulo da Fundação Clóvis Salgado, entidade estadual sediada em Belo Horizonte. O espetáculo estreou no dia 11 de março de 2016 no Teatro João Ceschiatti sob o título *Alguém* (Fig. 3), referência ao texto homônimo de Conceição Rosière, que entrou no projeto como dramaturga em colaboração ao trabalho do diretor do grupo Eduardo Felix.



Figura 3. Primeiro cartaz de *Mordaz*. Arquivo do grupo. Arte gráfica de Liz Schrickte. Foto de Eduardo Felix, 2016.

O processo de construção da dramaturgia se inicia em 2014, após o êxito da experimentação antro-pozoomórfica de humanos e porcos no espetáculo *O quadro de todos juntos*. O desejo de prosseguir com as experimentações grotescas que interessam o grupo desde sua fundação trouxe agora o “rato” como referência para as pesquisas dramáticas e plásticas. Somado a este propósito, foi se delineando a vontade de trabalhar sobre o comportamento de massa a partir das manifestações que marcaram o Brasil em 2013.

A estratégia dramática foi a de construir dois universos em paralelo, a dos humanos e a dos ratos, que, após algumas intersecções, passam a se tornar um enredo só. Esses mundos que se alternam não deixam de sugerir a vivência de duas versões de uma mesma história, assistindo o

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do *Pigmalião Escultura que Mexe*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >

que está na frente e o que está por detrás dela. Para a representação dos ratos, de um gato e das crianças do enredo, o grupo se utiliza da técnica de marionetes de fio. Os marionetistas usam *collant*, meia, capuz e luvas pretas para desaparecerem no cenário escuro. As personagens humanas são sempre interpretadas por atores e atrizes mascarados, que se alternam na posição de marionetistas e personagens. A sinopse do espetáculo se tece em um parágrafo:

O mundo dos humanos se vê ameaçado por uma enorme infestação de estranhos ratos. O que as pessoas não sabem é que, por trás da aparente fragilidade e submissão dessas criaturas, se esconde uma estrutura organizada, inteligente e obstinada. E o que os ratos não sabem é que os humanos também têm seus segredos além das máscaras sociais (Felix, 2016).⁷



Figura 4. Máscaras de *Mordaz*. Arquivo do grupo. Fotos de Paulo Lacerda, 2016.

As máscaras do espetáculo são de espuma expansiva e possuem traços nas feições e na pintura que evadem do realismo, sugerindo uma estética que lembra o desenho animado. Assim como os atores-animadores, os bonecos trazem corpos completamente revestidos por tecido preto (à exceção dos pés e mãos que são pintados da mesma cor) e usam máscaras, roupas e sapatos coloridos sobrepostos. A ideia era trazer a impressão de máscaras suspensas no ar, indicação das rubricas da dramaturgia de Conceição Rosière. As máscaras, portanto, são acessórios usados tanto pelos atores quanto pelos bonecos, o que gera uma espécie de equalização de humanos e animados. É importante destacar que alguns personagens possuem mais de uma máscara, com expressões diferentes, para “ilustrar” a mudança de estado do personagem composta pela narrativa.

Com o nome de “Alguém”, a cena II traz o protagonista do espetáculo, um homem mascarado vestindo um sobretudo cáqui, que adentra com pressa o centro da ação. Portando uma lanterna, ele se aproxima de um amontoado de sacos de lixo. Percebe-se por suas atitudes que está investigando algo, principalmente porque vai abrindo os sacos para procurar alguma coisa lá dentro. De repente um barulho o assusta e, para que não seja visto, ele surpreendentemente tira o casaco e a máscara diante do público, ficando um ator completamente vestido de preto que, tal qual os marionetistas, camufla-se na caixa preta. O despir da máscara instaura um código que será usado durante todo o espetáculo (Fig. 5).



Figura 5. Cena II. Fonte: Arquivo do grupo. Foto de Daniel Ferreira, 2020.

O ciclo vicioso da indústria cultural trazido por Adorno, responsável por criar um sistema circular em que a própria sociedade sustenta sua alienação, vai aos poucos permeando a narrativa e sendo ilustrado pela composição de personagens clichês e por este intercâmbio explícito de suas máscaras. Esse processo constrói uma ideia de homem enquanto um número em série, sem particularidades; um ser genérico, em que “Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar” (Adorno, 2002, p. 26). Qualquer um pode estar por trás da máscara e, quando seu suporte não for mais útil, é só colocar a máscara em outro.

Assim como os ratos remetem ao grotesco em sua colagem humano-animal, as máscaras estáticas de *Mordaz* promovem um estranhamento quando coladas no corpo vivo dos atores. Isso porque, mesmo que haja um corpo extracotidiano dos atores mascarados na cena, não se tem como objetivo aqui uma partitura corporal que se combine a elas. Ao contrário das máscaras expressivas da tradição clássica, as máscaras são em *Mordaz* apenas vestidas como roupas e corroboram para uma composição quase pictórica da cena. Ou, como Jurkowski (2000, p. 85) diria, um exemplar de “teatro de artes plásticas animado”. A troca constante pelos personagens também faz uma alusão direta às máscaras sociais que metaforicamente vestimos nas mais diversas situações cotidianas da vida em sociedade. Essa artificialidade que nos submetemos frequentemente no convívio social é, dessa forma, materializada na espuma inorgânica, na pintura estilizada e na imobilidade das expressões das máscaras que usam os personagens.

Tomando a reflexão de Benjamin quando associa a ascensão da figura da celebridade proveniente da era da reprodutibilidade com a exposição eloquente da imagem do governante diante dos meios de comunicação, trazemos uma conexão que Elias Canetti faz dos detentores de poder com a imagem simbólica da máscara. Ele diz:

Somente a simulação – esse aspecto limitado da metamorfose – é ainda hoje conhecida dos detentores de poder. O poderoso não pode metaforsear-se mais [...] É possível que, vez por outra, ele julgue conveniente ocultar o pavor que irradia dessa sua forma verdadeira, podendo servir-se para tanto de diversas máscaras. Estas, porém, ele sempre as vestirá temporariamente, e elas jamais produzirão a mínima modificação em sua forma interior, que é a sua natureza (Canetti, 1995, p. 372-373).

Podemos encontrar inúmeros exemplos em nossa realidade política de representantes que se utilizam dessas supostas “máscaras” para a construção de uma imagem que possa angariar mais votos, uma alusão direta à fotogenia eleitoral⁸ problematizada pelos mitos de Barthes (2001). Os partidos, por vezes, distribuem este tipo de “máscara” a seus políticos. Passadas as eleições, ou com a troca do partido, o candidato troca “a cara” de seu discurso ou postura. Essa máscara é também formatada ou consolidada pelas próprias redes sociais, de forma a colaborar ou prejudicar a imagem pública da personalidade.

Canetti (1955) constrói toda uma reflexão sobre a máscara social simbólica, conectando com a máscara concreta de algumas expressões populares, perspectiva que nos é imensamente válida ao analisar as máscaras expressivas do espetáculo *Mordaz* enquanto veículos de abertura de reflexão política. O autor lembra que em algumas civilizações se restringe a liberdade do rosto, uma postura que oferece autonomia ao homem de se proteger da intromissão alheia: “É inapreensível o que se dá no rosto de um homem ao longo de uma única hora” (Canetti, 1995, p. 374). Se naturalmente o homem extravasa suas alternadas emoções pelas expressões faciais, a máscara se encarrega de compor uma expressão fixa, exprimindo algo constante, claro e bem definido. Um recurso seguro para o mascarado não revelar o que não se quer. Um objeto que por si só supõe uma ficcionalização da realidade.

Ao mesmo tempo que a máscara exprime, também oculta algo, promovendo através dela uma distância entre o emissor e o receptor. Isso pode trazer à máscara uma condição de suspense e ameaça, já que nunca se sabe o que está por detrás dela. Neste sentido, a máscara gera medo. Em contraponto, produz o efeito contrário quando é recorrente em algum tipo de celebração, por exemplo. Sua maneira habitual de atuar promove um efeito tranquilizador devido a seu padrão próprio de comportamento. A máscara, então, por todas essas subjetividades, oferece a seu intérprete características ambíguas àquele que a porta e a maneja em cena.

Macunaïma Gourmet

No Espaço Pigmalião, após a estreia de *Mordaz* em março de 2016, o grupo chegava a uma de suas melhores fases. *Macunaïma Gourmet* foi um espetáculo muito sonhado pelo Pigmalião. Ele chegou em um momento de amadurecimento do coletivo e de vislumbre por fazer algo novo, algo que atendesse desejos forjados desde o início de sua trajetória. Desde a fundação do grupo, apenas *Mordaz* havia partido de um prêmio para sua concepção, mas a verba era reduzida e destinada à apresentação em um espaço específico da Fundação Clóvis Salgado. *Macunaïma Gourmet*, por sua vez, trazia uma quantia mais generosa proveniente do edital do Rumos Itaú Cultural e da Unimed, através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, e também uma maior liberdade para a proposição espacial da obra e para sua data e local de estreia.

A parceria de Eduardo Felix com o diretor mineiro Eid Ribeiro estava sendo gestada há anos. A escolha da obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (Andrade, 1928) foi acordada pelos seus dois encenadores, Ribeiro e Felix, devido ao conteúdo imagético propício ao terreno do Teatro de Formas Animadas e pelas circunstâncias políticas que fervilhavam pelos corredores do Brasil. Sem ser uma adaptação fiel da obra de Mário de Andrade, a montagem se propôs a refletir sobre as questões da realidade brasileira a partir de referências imagéticas e textuais do livro. A estreia foi realizada em setembro de 2017 no Teatro Francisco Nunes (Fig. 6), na capital mineira de Belo Horizonte.



Figura 6. Primeiro cartaz de *Macunaíma Gourmet*. Arquivo do grupo. Arte gráfica de Liz Schrickte. Ilustração de Eduardo Felix, 2017.

No espetáculo, os intérpretes-animadores se revezam entre a representação dos protagonistas da história e em diversas funções coadjuvantes de cada cena. Por vezes, se utilizam de acessórios e/ou máscaras para ocuparem o lugar de quase figurantes na encenação (Fig. 7). Os personagens trazem técnicas diversas: máscaras, bonecos de manipulação direta, bonecos habitáveis, siameses e

gigantes. Os materiais utilizados são predominantemente madeira, látex, papelão, espuma e espuma expansiva. Os personagens Sol e Lua são como atores-narradores na cena, sem a utilização de qualquer recurso do Teatro de Formas Animadas. A sinopse do espetáculo consiste em:

Gourmet: Brasil contraste, Brasil pobre, Brasil luxo, Brasil exótico, Brasil absurdo. O Pigmalião Escultura que Mexe propõe uma nova leitura da obra de Mário de Andrade, atualizada para os dias atuais, onde podemos ver a sociedade brasileira, e também a sociedade global, enfrentar uma grande tormenta em suas estruturas socioeconômicas e culturais, quando o consumismo se confunde com o bem-estar e quando aqueles que criam as regras não são obrigados a elas obedecer (Felix, 2019).⁹



Figura 7. *Macunaíma Gourmet*. Arquivos do grupo. Foto de Daniel Moreira, 2017.

A ideia inicial para a escolha da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade era a de se aproveitar da riqueza imagética da obra e transformá-la em plasticidade cinética na construção de um grande espetáculo de Teatro de Formas Animadas. A concretização da obra no momento do evento cênico coincidiu com um emergente questionamento liderado pelos movimentos sociais sobre os contextos de representatividade e decolonialidade, e resultou numa profusão de reflexões dentro do grupo e mudanças substanciais que promoveram novas versões da peça.

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >

Em sua última versão, a cena “No Mocambo” começa a introduzir ao público alguns elementos de estranhamento na encenação, que até então parecia seguir fiel à narrativa do livro. Por uma porta da plateia, percebe-se a chegada de um motoboy com uma mochila identificada como *Gourmand Eats* (Fig. 8). Quase como uma sucessão de slides, a passagem da realidade de uma tribo nativa para o capitalismo se materializa na inserção desse novo personagem. Ele traz na sua entrega hambúrguer, batata frita, salgadinho, cookies e refrigerante. Os personagens vão se alimentando desesperadamente na cena, encantados pelo sabor da Coca-Cola, do “McDonald’s” genérico e do salgadinho Doritos. Na projeção e áudio, uma colagem polifônica de propagandas e comerciais em diversas línguas. Os ouvidos mais atentos podem identificar a voz de Tony Ramos na famosa propaganda da Friboi.

Após um momento de encantamento com esses novos “sabores”, quase a simulação de um escambo moderno, os personagens começam a passar mal e a desmaiar. O motoboy tira uma selfie (Fig. 9), pega a mochila e se retira, desviando dos corpos agora jogados ao chão. O autorretrato pode aludir às fotos retiradas em cenários trágicos, como as recentes discussões levantadas sobre as excursões turísticas em Auschwitz,¹⁰ que por vezes banalizam o histórico genocida do lugar.



Figura 8. “No Mocambo”. Arquivo do grupo. Foto de Yasmini Omari, 2019.



Figura 9. Motoboy. Arquivo do grupo. Foto de Liz Schrickte, 2023.

Na trilha, ouve-se o som de um disjuntor, e é quando a luz geral do palco se acende. As projeções de floresta, céu e natureza, bem como a trilha sonora correspondente, cessam repentinamente. Os manipuladores-personagens se levantam e vão aos poucos retirando máscaras, bonecos e roupas (Fig. 10). Apenas Macunaíma, o boneco, permanece deitado e imóvel. Seu ator-animador permanece ao seu lado. Os outros atores e atrizes agem como se houvesse acabado o primeiro ato e fosse o intervalo da peça. Recolhem objetos e empilham bonecos, acessórios e máscaras em uma caixa que logo será retirada do palco.



Figura 10. Desvestimento. Arquivo do grupo. Foto de Yasmini Omari, 2019.

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do *Pigmalião Escultura que Mexe*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >

A cena vem como um choque. As camadas de realidade e ficção são reordenadas. Tudo o que foi representado até então, do nascimento à infância de uma criança em uma tribo indígena, é assumido como encenação dentro de uma encenação. A forma como os sujeitos se tornam objetos ao serem “desvestidos” em cena lembram uma fantasia fake e mal colada usada nos carnavais para remeter aos povos originários.

Jacques Rancière, em seu *A partilha do sensível*, traz a máxima “Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (Rancière, 2005, p. 53). Assim, a desmontagem do “teatro” construído até então diante do público corrobora a construção de camadas de compreensão em que podem ser vistos: indígenas plastificados que são dispensados como roupas sujas e empilhados como corpos nas valas dos genocídios coloniais, ou ainda a materialização da “pilhagem cultural” de Fanon¹¹; povos originários que tombam diante da chegada do capitalismo representado pelo serviço *delivery* de alimentos industrializados; desmontagem de uma representação ficcional de povos indígenas que destaca a falta de conhecimento e pertencimento de nós brasileiros em relação a nossa cultura primitiva etc.

Rancière também se debruça sobre as diferenças entre os historiadores e os poetas ao retratarem a realidade, em certo ponto concluindo que a “ordenação de signos” atribuída à ficção é uma forma de potencialização de discursos. Se “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2005, p. 55-58), podemos deduzir que o desmonte da tribo pode também vir como denúncia e livramento das mentiras que nos foram contadas, uma História ficcionalizada que continuamos carregando na bagagem de nossa herança colonial. Ou, até mesmo, um assumir-se culpado em, mesmo sendo brasileiro, não se ter o direito de vestir aquela pele em uma representação artística. A linguagem poética do espetáculo vem assim afirmar sua ambiguidade ao professar uma moral ambivalente: a da negação como afirmação (Kristeva, 2005, p. 72).

Gradativamente, os intérpretes se alinham no centro da cena e vão se limpando e retirando a tinta branca do corpo (Fig. 11). O ator-intérprete de Macunaíma é o último a chegar. À parte desse alinhamento, as narradoras Sol e Lua recitam um texto inspirado no título do livro *A queda do Céu*, de Davi Kopenawa:

A queda do muro de Berlim, a queda do império romano, a queda do império americano, a queda ao vivo de Silvio Santos, a queda do corpo do edifício, a queda do nazista, a queda do dólar, a queda do CÉU. A queda do homem, a queda de audiência, a queda da maçã na cabeça de Niltinho, a queda do falo, a queda do céu. A queda do céu. A queda do smartphone, a queda do World Trade Center, a queda dos maias, dos astecas, dos incas, Caetes, Aymorés, Carijós, Guaranis, Tamoios e Tupinambás, a queda de Europa, a queda do papa, a queda do palco, a queda da barragem, a queda do céu. A queda do sinal, a queda da árvore, a queda d'água, a queda do pateta, a queda da lua, a queda do sol, a queda do céu. A queda do avião, a queda do rey, a queda do presidente, a queda do Brasil, a queda do céu (Felix; Viana, 2017-2023).



Figura 11. Recorte da cena “A Quebra”. Arquivo do grupo. Foto de Yasmini Omari, 2019.

Por detrás do corpo inanimado do boneco Macunaíma, a exibição de sete atores alinhados esfregando com toalhas a tinta que encobre a pele (a Fig. 11 mostra cinco deles), revelando a sua cor ao natural, sem a presença de máscaras e bonecos que eram destaque até então, puxa o foco para a composição do elenco do espetáculo. A cena se transforma quase que em uma performance, em que o real está sendo questionado no aqui e agora. Um espetáculo de teatro, em que dentre os nove intérpretes apenas um é negro, expõe o racismo estrutural e a falta de representatividade na composição racial de tradicionais grupos de teatro diante de uma população brasileira em que 54% é negra.¹² Com a cena, o grupo vivencia e propõe reflexões sobre a sociedade brasileira através de uma autoanálise da composição racial do elenco de sua peça.

SCHRICKTE, Mariliz Regina. (Des)Mascaramentos: uma análise de três cenas teatrais do Pigmalião Escultura que Mexe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52741> >

Na última versão do espetáculo, quando da sua apresentação no Chicago International Puppet Theater Festival em 2023, foi acrescida à cena uma composição polifônica de vozes, em que os atores se limpam declamando a mesma fala de Sol e Lua, porém em outras línguas (tupi, francês, alemão, italiano, espanhol e russo) em uma torre de babel de vozes que aponta para uma realidade globalizada. Ao final, todos se vestem com macacões brancos, máscaras cirúrgicas e sandálias estilo Crocs, vestimentas próprias de operários em uma indústria. Denilson Tourinho profere o texto inicial do livro *Macunaíma*, como se fosse ali que o espetáculo começasse de verdade:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, 2016, p. 7).

Essa quebra do espetáculo poderia corresponder à parte do livro em que o personagem se desloca da floresta para o ambiente da cidade em busca de muiraquitã, uma pedra preciosa pertencente à Ci e roubada por um gigante. No texto de Gurgel (2010, p. 20), a muiraquitã representaria a identidade perdida do povo brasileiro. Assim, Macunaíma não seria uma pessoa, mas representaria os brasileiros em busca de sua própria identidade, o que dialoga com o movimento modernista, que vem contestar o período romântico e submergir na busca pelos traços da cultura brasileira. A cidade de São Paulo, no livro, seria também a imagem do futurismo, compondo um quadro em que o mundo antigo se encontra com o moderno.

Jurkowski comenta sobre o caráter ideológico das maneiras de se reproduzir a realidade, lembrando que os modernistas lutavam contra a “verdade verdadeira” das representações cênicas porque consideravam uma forma de perpetuar a visão burguesa de um mundo já estabelecido: “admitir que a arte seja concebida como sendo uma obra autônoma, artificial, abala essa visão e dá ao artista poderes extraordinários para criar a sua própria imagem da realidade” (Jurkowski, 2000, p. 67). Nesta perspectiva, a obra modernista e autêntica de Andrade é complementada em *Macunaíma Gourmet* pela presença do boneco e das máscaras. Estas formas por si só já atribuem um caráter “artificial” à representação cênica do livro e, dessa maneira, paradoxalmente, podem trazer um olhar ainda mais genuíno para essa busca de nossa identidade.

Considerações finais

O teatro é ferramenta de reflexão do nosso entorno, em processos de representação da realidade, mas que, como numa sala de espelhos, distorce suas formas para que assim se promovam novos olhares e possibilidades, abrindo espaço para novas perspectivas de compreensão do que nos acontece. Entendo que a linguagem do Teatro de Formas Animadas coloca mais uma camada de espelhamentos em cena, corroborando a composição de uma vitrine que instiga as retinas e cutuca as imagens pré-formatadas de nossas mentes. Mascaram-se e desmascaram-se em cena corrobora essa sala de reflexos de nossas humanidades, construindo flashes imagéticos carregados de sentidos.

Com a era tecnológica, a imagem é o mais potente discurso. Se na cultura grega o ver e o pensar caminhavam juntos, cada vez mais voltamos a pensar pelo que vemos. Já dizia Barthes (2001, p. 132) que a imagem é sempre mais imperativa do que a palavra, pois ela joga tudo de uma vez, sem dispersões. Portanto, não só a materialidade das máscaras como a operacionalidade dessas ferramentas em cena funcionam como importantes estratégias dramatúrgicas nos espetáculos do grupo Pigmalião Escultura que Mexe.

As formas animadas conseguem recriar diante dos olhos essas façanhas realizáveis apenas na nossa imaginação, através do jogo de proporções, da quebra dos limites da física e da natureza, das possibilidades de “pintar” com mais afinco alguns signos em cena. Rancière (2005, p. 18) se utiliza da expressão “signos pintados” para designar o movimento dos corpos na cena. Os bonecos e as máscaras vêm, então, como estes signos pintados, aparecendo ora como índice, ora como ícone, ora como símbolo, quase que dando às palavras contidas nas dramaturgias uma tridimensionalidade que oferece uma maior aproximação com o espectador. Os bonecos e máscaras tendem a funcionar, então, como um *trompe-l'oeil*¹³ para debelar os nossos tempos: são vias de alta velocidade, colocando o espectador em uma esteira mais veloz para associações e referências que imprimem visibilidade para questões políticas e sociais de nossa época.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo, 1928.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Barueri: Ciranda Cultural, 2016.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser ou não ser**: procedimentos dramáticos do teatro de animação. São Paulo: Edusp, 2016.
- FANON, Frantz. Racismo e Cultura. **Revista Convergência Crítica**, Campos dos Goytacazes, n. 13, p. 78-90, 2018.
- FELIX, Eduardo. **O quadro de todos juntos**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2014.
- FELIX, Eduardo. ROSIÈRE, Conceição. **Mordaz**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2016.
- FELIX, Eduardo. VIANA, Marina. **Macunaíma Gourmet**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2017-2023.
- GURGEL, Luiza Kelly. Ai... que preguiça! uma análise dos "brasis" de macunaíma. **Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v. 3, n. 1, p. 18-30, 2010.
- JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 Site do grupo: www.pigmalião.com. Acesso em: 23 maio 2023.
- 2 Promovido pelo espaço cultural do Grupo Galpão, de Belo Horizonte. Site do espaço: <https://galpaocinehorto.com.br/>. Acesso em: 4 ago. 2021.
- 3 *O quadro de todos juntos*, 2014. Espetáculo do Pigmalião Escultura que Mexe. Dramaturgia de Eduardo Felix. *Teaser* do espetáculo disponível em: <https://youtu.be/JMsE4QfRk0A>. Acesso em: 4 ago. 2021.
- 4 Festival promovido pela Catibrum Teatro de Bonecos de 2000 a 2015, tendo sido um importante fomentador do Teatro de Animação de Minas Gerais e do Brasil.
- 5 Sinopse disponível em: www.pigmalião.com. Acesso em: 23 maio 2023.
- 6 *Mordaz*, 2016. Espetáculo do Pigmalião Escultura que Mexe. Dramaturgia de Eduardo Felix (diretor) e Conceição Rosière. *Teaser* do espetáculo disponível em: <https://www.facebook.com/pigmalião/videos/mordazcom-caf%C3%A9-pingado-filmes/303670374319326/>. Acesso em: 23 maio 2023.
- 7 Sinopse disponível em: www.pigmalião.com. Acesso em: 23 maio 2023.
- 8 “Naturalmente, o uso da fotografia eleitoral supõe uma cumplicidade: a foto é espelho, ela oferece o familiar, o conhecido, propõe ao eleitor a sua própria efígie, clarificada, magnificada, imponentemente elevada à condição de tipo [...] A fotografia constitui, assim, uma verdadeira chantagem aos valores morais: pátria, exército, família, honra, combate” (BARTHES, 2001, p. 103-104).
- 9 Disponível em www.pigmalião.com/espetaculos. Acesso em: 23 maio 2023.
- 10 Reportagem sobre o assunto disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-01-26/selfie-na-camara-de-gas.html>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- 11 “A expropriação, o despojamento, a rapina, o assassinio objetivo, desdobram-se numa pilhagem dos esquemas culturais ou, pelo menos, condicionam essa pilhagem. O panorama social é desestruturado, os valores ridicularizados, esmagados, esvaziados. Desmoronadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um novo conjunto, imposto, não proposto mas afirmado, com todo o seu peso de canhões e de sabres” (Fanon, 2008, p. 80).
- 12 Informação contida em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- 13 “Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper*, ‘enganar’, *l’oeil*, ‘o olho’. Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l’oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. O termo, ainda que de início aplicado à pintura de períodos em que predomina o naturalismo – por exemplo, na Grécia Antiga e no Renascimento italiano, se generaliza no vocabulário crítico e passa a referir-se a qualquer forma de ilusionismo acentuado empregado nas artes”. Definição disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil>. Acesso em: 5 maio 2023.