

ENTRE RATOS-HUMANOS E HUMANOS MASCARADOS: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS SIGNIFICANTES NO ESPETÁCULO “MORDAZ”

Liz Schrickte¹

Resumo: O artigo trará uma exposição do processo de criação do espetáculo Mordaz no intuito de disponibilizar uma visão da proposta estético-política do grupo teatral *Pigmalião Escultura que Mexe* e dos seus modos criativos para aguçar a imaginação e a reflexão de seu público. Caminhando pela descrição do querer (as intenções da dramaturgia) e do fazer (o transporte para a cena), o trabalho reconstrói o processo de criação da obra para entender suas motivações criativas e suas estratégias de construção de sentido que se catalisam com a leitura do espectador. O artigo traz elementos de uma pesquisa participante, utilizando como instrumentos a observação e a análise documental, além das consultas bibliográficas.

Palavras-chave: Teatro de Animação; Marionetes; Máscaras; *Pigmalião Escultura que Mexe*.

BETWEEN HUMAN RATS AND MASKED HUMANS: THE CONSTRUCTION OF SIGNIFICANT IMAGES IN THE SHOW “MORDAZ”

Abstract: The article will provide an exposition of the creation process of the show Mordaz in order to provide a vision of the aesthetic-political proposal of the theatrical group *Pigmalião Escultura que Mexe* and its creative ways to “sharpen” the imagination and reflection of its audience. Walking through the description of wanting (the intentions of dramaturgy) and doing (transportation to the scene), the work reconstructs the process of creating the work to understand its creative motivations and its meaning-making strategies that are catalyzed in the spectator's reading. Considering that its author is a member of the group and an actress in the show analyzed, the article brings elements of participatory research, using observation and documentary analysis as instruments, in addition to bibliographical consultations.

Keywords: Puppet Theater; Puppets; Masks; *Pigmalião Escultura que Mexe*.

¹ Designer, atriz, professora e marionetista. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC-UDESC/2023), Mestre em Teatro (Universidade de Évora/Portugal/2018), Especialista em Arte-Educação (Senac/SP), possui Licenciatura em Teatro (UNB/2023) e Bacharelado em Design - habilitação em Design Gráfico (UFSC/2010). É atriz formada pelo curso técnico do Teatro Universitário da UFMG (2013). Idealizadora do projeto Mulheres Telúricas, desenvolve ações, criações e pesquisas acerca do Teatro Feminista. Participa do grupo Pigmalião Escultura que Mexe desde 2009 como designer, atriz, bonequeira e professora.

O Pigmalião Escultura que Mexe² é um grupo teatral mineiro fundado 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. Sua poética é atravessada pela expressão das potencialidades das formas animadas enquanto objetos de apreciação estética. Mikel Dufrenne (2002, p. 23-31) concebe o objeto estético como uma ideia presente em uma forma sensível. Ao permitir o livre acordo da imaginação e do intelecto e conjurando, ao mesmo tempo, instâncias sensíveis e significantes, o boneco parece mobilizar a alma de quem o vê mais imediatamente do que qualquer outro objeto. É neste apelo da poesia pela razão, quando a imagem se carrega de estruturas de sentido, que o grupo Pigmalião busca estimular a participação ativa do público na construção de interpretações dialéticas, reflexivas e questionadoras sobre suas próprias realidades.

Em seu repertório, o grupo tem oito espetáculos, quatro cenas curtas, duas intervenções e mais de dez oficinas e laboratórios, circulando por várias cidades do Brasil e do exterior. Desde sua formação, em 2007, o Pigmalião se preocupa com a construção de um discurso próprio. Nessa busca, esforça-se em firmar seus alicerces em um Teatro de Animação feito exclusivamente 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 manipulação dos bonecos, nesse intuito, tentam se evadir do caricatural e submergir no mimetismo realista. O refinamento de suas marionetes, consideradas esculturas, como o próprio nome do grupo sugere, visam aos efeitos filosóficos do prazer estético preconizados por Dufrenne:

A experiência do belo convida a filosofia a meditar na unidade de sentido da palavra forma (ou também da palavra estrutura), isto é, na relação entre a forma sensível dada como Gestalt significante, própria ao objeto estético, e a forma racional elaborada pelos formalismos que, para compreendê-lo, substituem ao objeto real um objeto ideal. (Dufrenne, 2002, p.28)

Para o pensador russo Roman Jakobson (2007, p. 13), os problemas das inter-relações entre as ciências humanas acabam por desembocar na linguística (Ciência da Linguagem Verbal) e a mesma pode ser considerada um bom parâmetro para a análise de outros sistemas de signos, como as Artes, devido a seu papel basilar no quadro da cultura e seu caráter preciso

² Site do grupo www.pigmaliao.com. Acesso em 22 fev. 2024.

e progressista que serve de modelo metodológico para as outras ciências. O semiólogo francês Roland Barthes se utiliza desse pressuposto quando adota os sistemas da linguística para a análise de outros sistemas, como o cinema e a propaganda, e defende que “a imagem se transforma numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *léxis*” (Barthes, 2001, p.132).

Seguindo por esse caminho, o artigo analisa pontos da criação dramaturgica do espetáculo *Mordaz*, por entender que este é o suporte primeiro do grupo para o agenciamento das imagens a serem transpostas para a cena, onde bonecos e máscaras se figuram como principal texto da grande estrutura chamada espetáculo. Considero, então, que a utilização das “ferramentas, bonecos e máscaras” no trabalho do grupo é engendradora enquanto “palavra” na construção dramaturgica das cenas. Assim, caminhando pela descrição do querer (as intenções da dramaturgia) e do fazer (o transporte para a cena), o trabalho trará uma exposição do processo de montagem do espetáculo *Mordaz* no intuito de disponibilizar uma visão da proposta estético-política do grupo e dos seus modos de “aguçar” a imaginação de seu público.

O espetáculo

O espetáculo *Mordaz*³ do grupo mineiro Pigmalhão 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* (Figura 1), referência ao texto homônimo de Conceição Rosière que entrou no projeto como dramaturga em colaboração ao trabalho do diretor do grupo Eduardo Felix.

³ *Mordaz* (2016). Espetáculo do Pigmalhão Escultura que Mexe. Dramaturgia de Eduardo Felix (diretor) e Conceição Rosière. *Teaser* do espetáculo disponível em: <https://www.facebook.com/pigmalhao/videos/mordazcom-caf%C3%A9-pingado-filmes/303670374319326/>. Acesso em 23 mai. 2023.

Figura 1 - Cartaz da estreia do Espetáculo



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schrickte (2016)

O processo de construção da dramaturgia se iniciou em 2014 após o êxito da experimentação antropozoomórfica 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.

As manifestações populares do ano de 2013 começaram no mês de junho na cidade de São Paulo com o Movimento Passe Livre e tomaram abrangência nacional em resposta à grande repressão policial sofrida. A partir de então, variadas manifestações se desencadearam com motivações diversas, contestando desde os gastos públicos com a Copa do Mundo de 2014 até a má qualidade dos serviços públicos e a corrupção. Os objetivos e posicionamentos eram difusos e incluíam vertentes de descontentamento com o governo de Dilma Rousseff e atos de vandalismo despropositados. Rapidamente os movimentos ganharam grande adesão da população brasileira.

A máxima “o gigante acordou”, que se refere à enorme extensão do território brasileiro e também ao verso do Hino Nacional, foi frase alfa desse movimento deflagrador de transformações políticas que se estendem até os dias de hoje. Os brasileiros foram surpreendidos por diversas passeatas que repentinamente se alastraram pelas ruas de todo país. O papel das mídias corporativas na manipulação das massas foi essencial para a deflagração desses eventos e, quase como um arrastão que vai carregando tudo por onde passa, a sensação era de que um fenômeno coletivo estava impelindo todos a sair nas ruas e se manifestar. Dessa conjunção resulta que o livro *Massa e Poder* (1995) se torna obra de lastro para a construção do novo espetáculo do grupo. Este livro, escrito por Elias Canetti, analisa diversas características do comportamento coletivo da humanidade e foi publicado em 1960 como fruto de uma busca por decifrar a adesão das massas populares ao nazismo.

É praxe do Pigmalião a proposição de oficinas que se articulem com as temáticas em processo. No impulso deste tema surge o encontro do Pigmalião com o grupo mineiro Espanca⁴ no oferecimento da oficina-performance *Mordaz*⁵, ação realizada em junho de 2015. Após a etapa de construção de rabos articulados em espuma a funcionarem como próteses para os participantes, uma série de experimentações ocorreram por meio de exercícios de comportamento de massa a partir de estímulos do livro supracitado. Ações no coletivo, sequências ritmadas, descargas, movimentos de agrupamento e dispersão e dinâmicas nas ruas (Figura 2) foram realizadas para a concepção de uma performance que dialogasse com os assuntos de interesse do espetáculo em processo.

⁴ Site do grupo: <http://espanca.com/> . Acesso em 23 mai. 2023.

⁵ Chamada para a oficina: <http://espanca.com/blog/mordaz--oficina-com-pigmaliao-e-espanca/> Acesso em 23 mai. 2023.

Figura 2 - Performance resultante da oficina Mordaz



Fonte: Arquivo do grupo (2015).

Para além do trabalho com o grupo Espanca, foi realizada quase na mesma época uma oficina em San Quirico In Collina, na Itália, para a construção de um cortejo de abertura para o festival *San Quirico Sonata* (Figura 3). Associado a oficinas de música da instituição realizadora, o lendário flautista de Hamelin ressurgue como um boneco gigante a conduzir uma massa de crianças musicistas. A lenda alemã conta a história de um flautista que foi contratado para conter uma infestação de ratos na cidade de Hamelin. Ele cumpre o trabalho atraindo os roedores hipnotizados pelo som inebriante de sua flauta, que se afogam em um rio. Após o sucesso do feito, os habitantes da cidade não cumprem a promessa de pagar o flautista. É então que o mesmo, em represália, atrai com sua flauta as crianças da cidade e as tranca dentro de uma caverna. A cidade de Hamelin fica sem ratos e sem crianças.

Tal lenda é recorrente na alusão a efeitos de alienação da massa metaforizados no objeto flauta, tornando-se quase um símbolo correspondente à atração da mídia e da indústria cultural. O flautista de Hamelin se constituiu como uma das primeiras referências para a construção do espetáculo.

Figura 3 - Cortejo do Flautista em San Quirico



Fonte: Arquivo do grupo (2015).

Relembrando este processo, Eduardo Felix (2022) expressou certa vez que foi se delineando a questão: “Como seria o mundo se o ser humano tivesse evoluído do rato ao invés do macaco?”. A partir daí a dramaturgia engendrou uma sociedade grotesca para refletir sobre a organização social e as hierarquias de poder. A questão foi se interseccionando com o texto cênico *Alguém* escrito por Rosière em 2014 que já continha um universo muito sintonizado com a história que Felix estava criando. Para além de uma paranoia de rato constante, o texto citado trazia personagens que usavam máscaras, com as quais os atores trocavam de “rosto” o tempo inteiro.

Partindo dessa colagem, o enredo do espetáculo se consolidou como uma narrativa não linear a partir de uma investigação sobre uma infestação de ratos, permeada de informações sobre a morte de uma criança, relações profissionais corruptas e conspirações.

O Chefe, a Estranha Mulher, os Estranhos Personagens, a Dama do Chá, a Senhora, a Menina, o Menino Lindo e o Menino Comum são os outros personagens humanos do enredo. 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)⁶

A estratégia dramatúrgica 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 que está na frente e o que está por detrás dela. Felix também adotou o recurso de começar o espetáculo com o final da história, instigando o público a entender as motivações de seu desenlace.

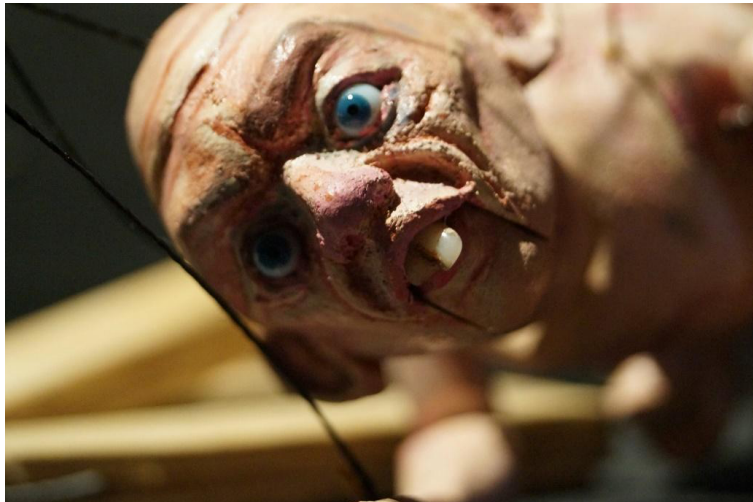
Para a representação dos ratos, de um gato e das crianças do enredo, o grupo se utiliza da técnica de marionetes de fio. Os marionetistas usam *collant*, meia, capuz e luvas pretas para desaparecerem no cenário escuro. As personagens humanas são sempre interpretadas por atores e atrizes mascarados, que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

As marionetes

Os ratos-marionetes do espetáculo são esculpidos em madeira, tal como suas cruces, possuindo corpo de animal em proporções realistas e cabeça com traços humanos. Dentes de resina preenchem a boca articulada e as orelhas se parecem com as nossas, porém de tamanho alongado como a dos roedores. A composição híbrida do rato-humano converge para a existência de duas espécies entrelaçadas que quando amalgamadas acendem instâncias de semelhança e contraste entre seus elementos. Se a abordagem do comportamento de massa em Canetti (1995) remete muitas vezes à questão dos instintos, a marionete prosopopeica de corpo-rato e rosto-homem (Figura 4) pode ser vista como uma ferramenta de visibilidade para reforçar a condição animal e, portanto, instintiva do ser humano.

⁶ Sinopse disponível em: www.pigmalião.com. Acesso em 23 mai. 2023.

Figura 4 - Marionete de fio do espetáculo



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schrickte (2016).

O frame reativa reflexões sobre o que nos vem como uma imposição da nossa natureza e sobre o que já nos libertamos ante nossa evolução, diálogos também construídos no espetáculo anterior do grupo, *O Quadro de Todos Juntos*. *Mordaz* se diferencia, porém, porque parece trazer antes uma humanização dos animais do que uma animalização dos humanos, já que neste predomina a forma animal do rato com rosto humano e no outro predomina a forma humana com cabeça de porco. De qualquer maneira, essas sobreposições propõem um deslocamento do antropocentrismo, que em Massumi se caracteriza “pela nossa inveterada vaidade no que se refere à nossa assumida identidade de espécie, baseada em razões especulativas de nossa exclusiva propriedade sobre linguagem, pensamento e criatividade” (2017, p. 14). O autor traz com isso um pensar sobre a política animal por meio de um olhar que não envolve apenas o humano como ser de referência.

O rato traz uma alta proximidade genética com a nossa espécie. Apenas 300 genes nos diferenciam. É esta proximidade que faz com que sejam utilizados como cobaias em laboratórios em 95% das pesquisas científicas. Alguns sacrifícios desses animais são justificados em prol do bem-estar do ser humano, o que em muitas instâncias se trava como um abuso de poder, ou indo mais além como uma hierarquia promulgada pela nossa espécie que detém os meios de dominação. Os testes em animais são amplamente utilizados para fins que vão desde remédios a produtos estéticos.

Na contramão da proximidade genética, o desejo de distância desses roedores é comum na espécie humana. Sua grande capacidade de reprodução, seus hábitos alimentares

e a dificuldade de extermínio os torna um dos inimigos mais antigos do homem. Há sempre o pavor de haver um rato escondido a roubar e roer as coisas dentro de sua casa, e seu uso em laboratório provavelmente causa menos compaixão do que o sacrifício em coelhos e porquinhos-da-índia. Todas estas características, entre outras mais, fazem do rato um personagem recorrente em obras artísticas nos mais diferentes formatos, de uma forma geral metaforizando a massa, o proletariado, os corrompidos, ou o que seria uma suposta camada inferior da população em governos totalitaristas. A título de citação, entre muitos exemplos, podemos citar a massa de ratos consumidores do curta *Happiness* (Cutts, 2017)⁷ e filmes do Partido Nazista que usaram ratos para representar os judeus como parasitas da humanidade⁸.

Dentro de uma perspectiva ocidental, o rato traz incrustado em si associações com a sujeira, a nojeira e a corrupção, e também envereda para um lugar simbólico de traidor, ladrão, trambiqueiro e oportunista. George Orwell traz a pergunta irônica em *A Revolução dos Bichos*: “Apresento à assembleia a seguinte questão: os ratos são camaradas?”⁹ (Orwell, 2015, p. 9). Na mesma esteira, é comum a utilização do seguinte provérbio português: “Quando o navio afunda, os ratos são os primeiros a abandonar o barco”. Luiz Henrique Valle-Nunes¹⁰ (2020) relata exemplos da utilização dessa expressão nas redes sociais enquanto rechaço aos imigrantes brasileiros em Portugal.

Em *Mordaz*, a representação do devir humano do rato nos relembra de nossa condição animal ou, convocando Aristóteles, problematiza o Homem enquanto animal social. Os bonecos e marionetes vêm aí como uma segunda camada, já que em suas manifestações antropomórficas se comportam como um símbolo do humano transitando por um eterno devir gente que ora se aproxima e ora se distancia de nossa humanidade. Estes trânsitos metafóricos decorrentes da humanização dos animais e da utilização de bonecos para uma representação imagética da humanidade levantam também questões sobre a autonomia da nossa espécie, um conceito trabalhado no âmbito político, histórico, filosófico, ambiental, econômico que diz respeito essencialmente à capacidade do indivíduo se autogovernar e de tomar suas decisões livremente.

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Txr6f59H_xo. Acesso em 21 ago. 2020.

⁸ Em contrapartida a águia branca foi utilizada por Hitler como um dos símbolos de prosperidade do seu Partido Nazista.

⁹ *A Revolução dos Bichos* (ORWELL, 2015). Disponível em: http://www.ccp.uenp.edu.br/e-books/lituniv/2015-gorwell-rev_bichos.pdf. Acesso em 21 mar. 2023.

¹⁰ Texto completo disponível em:

<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/matranga/article/view/44154/33376>. Acesso em 21 mar. 2023.

Figura 5 - Marionetes de Fio



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schricke (2016).

A marionete de fios é uma técnica que evidencia a falta de autonomia do boneco, porque geralmente conseguimos ver os fios que se ligam a um controle que está sendo manipulado por alguém que pode ou não estar visível na cena. A dificuldade de resistir à tração dos fios pode evadir da metáfora existencial e adentrar na ideia de um sistema social que supõe uma liberdade de arbítrio dentro dos limites que lhe são impostos. Tal como uma coleira de cachorro, a mão da marionete só consegue tocar aquilo que o limite do comprimento do fio lhe permite. Outra possível alusão vem com Letícia Mouze (2016, p.172) que vê os fios da marionete como a materialização das trações e contradições internas da alma humana, esta que entre o vetor doce e o vetor violência pode resistir aos seus empuxos instintivos e fazer suas próprias escolhas. Nessas metáforas visuais, as cordas das marionetes “carregam” a imaginação de percepções sobre o alheio e o alienante.

As máscaras

As máscaras do espetáculo são de espuma expansiva e possuem traços nas feições e na pintura que evadem do realismo (Figura 6), sugerindo uma estética que lembra o desenho animado. Tanto quanto 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, portando, são acessórios usados tanto pelos atores quanto pelos bonecos, o que gera uma espécie de equalização de humanos e animados.

Figura 6 - Máscaras de Mordaz



Fonte: Arquivo do grupo. Liz Schrickte (2019)

A referência imagética que norteou a concepção plástica das máscaras do espetáculo (Figura 6) vem do ilustrador norte-americano Norman Rockwell e visam à representação de um mundo idealizado dos humanos. Rockwell fez um retrato do que seria o “american way of life” com suas ilustrações da primeira metade do século XX (Figura 7), e seu estilo foi tachado como burguês e *kitsch* por alguns setores da crítica. A escolha desse artista vem como uma referência aos Estados Unidos, país símbolo do capitalismo e sede da indústria cultural. Sua

obra retrata a vida dos cidadãos estadunidenses com romantismo e idealização, imagens que permeiam o nosso imaginário sobre o modo de ser ianque até os dias de hoje.

Figura 7 - Obras de Norman Rockwell



Fontes: Arte e Blog (2017)¹¹, Saturday Evening Post (2013)¹² e Best Norman Rockwell Art (2023)¹³

Katia Canton (2014, p.17) descreve brevemente a passagem da hegemonia artística europeia para um novo centro irradiador de cultura: os Estados Unidos. Essa transformação vem como consequência de um período pós Segunda Guerra Mundial. A autora (Canton, 2014, p.17-18) relata também um momento de tendência ao minimalismo, quando a arte vem reagir ao consumismo exacerbado. Tanto Rockwell dialoga com este movimento, como o artista Jasper Johns e sua obra mais famosa intitulada *Flag*, uma pintura da bandeira dos Estados Unidos (Figura 8). É sobre ela que Johns traz a sua célebre frase “coisas que a mente já conhece”¹⁴, perspectiva narrada por Canton como:

¹¹ Imagem disponível em: <https://www.arteeblog.com/2017/12/o-natal-de-norman-rockwell.html> . Acesso em 23 mai. 2023

¹² Imagem disponível em: <https://www.saturdayeveningpost.com/2013/07/rosie-the-riveter/> . Acesso em 23 mai. 2023.

¹³ Imagem disponível em: <http://www.best-norman-rockwell-art.com/norman-rockwell-country-gentleman-cover-1919-05-03-the-catch.html> . Acesso em 23 mai. 2023.

¹⁴ Máxima citada por Manoel Silvestre Friques na Revista Palíndromo. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16333/13295> Acesso em 23 mai. 2023.

A simples apresentação da bandeira, sem nenhum comentário extra, assim como o incômodo e a atração gerados pela obra nos espectadores, deixaram claro o fato de que é inevitável que uma imagem contenha índices culturais e esteja necessariamente mergulhada em implicações sociopolíticas e ideológicas. *Flag* abre caminho para a arte pop e atesta inexoravelmente o poder das imagens midiáticas de gerar narrativas próprias. (CANTON, 2014, p. 25)

Figura 8 - Flag



Autor: Jasper Johns. Fonte: Royal Academy (2017)¹⁵.

Mordaz se utiliza propositalmente dessas “coisas que a mente já conhece” da fala de Johns e do “poder das imagens de gerar narrativas próprias” que traz Canton para insuflar novos arranjos na cena. Esse repertório coletivo e universal é produto de uma massa homogênea fabricada pela indústria cultural. Assim, os figurinos, as cores, os personagens do espetáculo (Figura 9) remetem a um modelo de entretenimento repetitivo desenhado e premeditado pelas linhas de produção da cultura de massa. Inconscientemente, o público é mergulhado em um apanhado de referências que o conecta com um imaginário romântico prestes a ser corroído pelos ratos. Isso se dá também pela escolha das músicas, que buscam somar ao imaginário dos anos dourados e da vida perfeita. Assinando também a trilha sonora do espetáculo, Felix escolheu músicas que faziam parte do repertório universal para que pudesse gerar o efeito nos mais diversos públicos do mundo. Entre as músicas, estão

¹⁵ Imagem disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/jasper-johns-10-works-to-know> Acesso em 23 mai. 2023.

Entre ratos-humanos e humanos mascarados: a construção de imagens significantes no espetáculo “Mordaz”
| Liz Schrickte | p. 88-108

*Enchanted (The Platters)*¹⁶, *Come Softly To Me (The Fleetwoods)*¹⁷, *Nature Boy (Nat King Cole)*¹⁸, *Snaps Broadway Rhythm (Lou and his Ginger)*¹⁹ e *We'll Meet Again (Vera Lynn)*²⁰.

Figura 9 - Fotos de cenas do espetáculo Mordaz



Fonte: Arquivo do grupo. Paulo Lacerda (2016).

Entretenimento, indústria cultural, Estados Unidos, capitalismo são palavras que se “coisificam” em cena através da adoção de um estilo utilizado na encenação e nas suas formas animadas. Bakhtin (1997, p.123) caracterizava o estilo como a unidade dos procedimentos que dão forma e acabamento aos personagens e seu entorno, trazendo em si uma visão de

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wRzx1CYnXpg>. Acesso em 8 ago. 2020.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dkf-Dhahdrc>. Acesso em 8 ago. 2020.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lq0XJCJ1Srw>. Acesso em 8 ago. 2020.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjyNTJuYdJ0>. Acesso em 8 ago. 2020.

²⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HsM_VmN6ytk. Acesso em 8 ago. 2020.

mundo. Por tudo isso, mesmo sem palavras, as materialidades, cores e referências escolhidas dizem por si só a visão de mundo que está sendo contestada em cena.

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 constroi uma ideia de homem enquanto um número em série, sem particularidades; um ser genérico, onde “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 extra cotidiano 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 diria, um exemplar de “teatro de artes plásticas animado” (2000, p. 85). A troca constante delas pelos personagens também faz uma alusão direta às máscaras sociais que metaforicamente vestimos nas mais diversas situações cotidianas da vida em sociedade. Essa artificialidade a qual nos submetemos frequentemente no convívio social é, assim, materializada na espuma inorgânica, na pintura estilizada e na imobilidade das expressões das máscaras que usam os personagens.

Trazendo 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 (1995, p. 372-373):

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.

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 eleitoral 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 imensa 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, “uma figura dotada de padrões próprios de comportamento”. A máscara, então, por todas essas subjetividades, oferece a seu intérprete características ambíguas àquele que a porta e se abre a percepções diversas àqueles que a assistem.

Considerações finais

Na realização cênica do espetáculo *Mordaz*, a corporificação do grotesco através de suas máscaras e marionetes ganha um potencial de ficção científica ao se basear em fatos científicos e informações reais para a construção de seus enredos ficcionais. Os “efeitos especiais” que a plasticidade corporifica em cena levantam uma imensidade de associações

conscientes e inconscientes que extrapolam a construção de só uma via de compreensão e que acessam correspondências em âmbitos políticos, religiosos, científicos, sociais, econômicos, entre outros. E é por isso que, se concordarmos com Gervais, a concessão às inverossimilhanças do Teatro de Formas Animadas permite atingir um realismo superior “mais verdadeiro do que o verdadeiro” (in Jurkoswki, 2000, p. 19).

Durante uma conversa de ateliê em 2022, Eduardo Felix contou o quanto a dramaturgia final do espetáculo *Mordaz* se tornou mais significativa nos dias de hoje. Para ele, algumas tramas que começaram a se engendrar por volta de 2013, e que foram encenadas de forma intuitiva em 2016, ganharam sentidos mais concretos com a situação política e social do nosso país nos anos seguintes. Algumas passagens do enredo espelham fatos da nossa atualidade, assim como é possível localizar metáforas mais imediatas dos personagens, exemplificados pelos cartuns de Toni D’Agostinho (Figuras 10).

Figura 10 - Políticos Ratificados



Fonte: Perfil do Instagram @tonidagostinho²¹

Para Felix, o espetáculo que em seu ano de estreia era uma pergunta, hoje vem com algumas respostas. A massa de ratos que há 8 anos deixava dúvidas sobre quais humanos representava, hoje se encaixa perfeitamente com o perfil de uma parcela da sociedade. A

²¹ Cartuns disponíveis em: <https://www.instagram.com/tonidagostinho/?hl=pt> Acesso em 23 mai. 2023.

escolha de algumas referências militaristas na sua dramaturgia parecia premeditar o que estava ainda por vir, assim como a estratégia da fragilidade forjada pelos roedores que serviam para ocultar o treinamento e a preparação para a tomada de poder. Os ratos que servem a um mestre e que tão logo este mestre já não sirva se juntam para levantar o seu sucessor, nos advertem para o fato de que não basta derrubar um governo fascista porque possivelmente tão logo virá alguém que o substitui.

Partindo da análise das referências que coordenaram a construção do espetáculo, percebemos que os ratos traçam também um paralelo com o povo insurgente. Comparando com as grandes manifestações brasileiras do ano de 2013, o gigante que acordou não se refere apenas ao Brasil, mas à formação de uma massa gigante construída por todos que passaram a ocupar as ruas para reivindicar mudanças. Canetti diz:

Um fenômeno tão enigmático quanto universal é o da massa que repentinamente se forma onde, antes, nada havia. [...] Muitos não sabem o que aconteceu e, se perguntados, nada têm a responder; no entanto, têm pressa de estar onde a maioria está. [...] as pessoas têm uma meta. E ela está lá antes mesmo que se encontrem palavras para descrevê-la: a meta é o ponto mais negro – local onde a maioria encontra-se reunida. (CANETTI, 1995, p.14):

Este fenômeno descrito por Canetti ilustra muito bem o movimento de bando que presenciamos em 2013, quando muitas vezes sem saber a meta e o objetivo, éramos impelidos a estar na rua manifestando. O espetáculo que parte desse estímulo, vindo a estrear no início de 2016, parecia prever os acontecimentos que seriam revelados 6 meses depois. No dia 31 de agosto de 2016 o Brasil presenciava o impeachment de Dilma Rousseff, a primeira presidente mulher do Brasil. Aparentemente, uma grande estratégia política estava há muito tempo sendo orquestrada. Os “ratos” trabalhavam em silêncio para que o poder fosse deposto e uma nova figura política fosse erigida aos nossos olhos. Desde então, a população foi se polarizando cada vez mais e os esforços de manipulação da massa se tornando cada vez mais evidentes.

Dessa prerrogativa, a massa que em muitas vezes se faz potência positiva é também massa de manobra, massa de modelar, massa alienada e preconceituosa. Massa que cresce quando instrumentos de dominação acertam na dosagem do fermento, assim como o material usado no preenchimento de formas, máscaras e bonecos, uma massa de espuma expansiva que cresce após o acréscimo da milimetragem acurada de algumas gotas de catalisador. A materialidade que a linguagem do Teatro de Formas Animadas nos fornece

possibilita a animação de metáforas dinâmicas, oferecendo um suporte imagético para a construção de associações por ora planejadas, mas com um grande e bonito potencial de rebeldia e falta de controle.

Nas nossas relações, recorreremos às palavras para explicar pensamentos e sentimentos, conjurando através delas as imagens que permitem nos expressar o mais aproximado possível do que se passa dentro de nós. Comentamos a impotência de alguém, relatamos a violência que vivenciamos, comparamos coisas aos animais. 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 afincos alguns signos em cena. Rancière (2005, p. 18) se vale 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 outra aproximação com o espectador. Os bonecos e máscaras tendem a funcionar, então, como um *trompe-l'oeil*²² para debelar os nossos tempos: são vias de alta velocidade, colocando o espectador em uma esteira mais veloz para associações e referências que transbordam na imaginação do espectador e imprimem visibilidade para questões políticas e sociais de nossa época.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179826/mod_resource/content/1/IND%C3%9ASTRIA%20CULTURAL%20E%20SOCIEDADE.pdf . Acesso em 15 mar. 2022.

²² 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 de mai. 2023.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Disponível em:
[file:///C:/Users/maril/Downloads/BAKHTIN Mikhail. Esttica da Criao Verbal. So Paulo. Martins Fontes 2003..pdf](file:///C:/Users/maril/Downloads/BAKHTIN%20Mikhail.%20Esttica%20da%20Criao%20Verbal.%20So%20Paulo.%20Martins%20Fontes%202003..pdf) Acesso em 20 mai. 2023.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1955.
Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRAS%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20T%C3%89CNICA.pdf. Acesso em mar. 2022.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANTON, Katia. **Narrativas Enviadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 266p.

FELIX, Eduardo. ROSIÈRE, Conceição. **Mordaz**. Dramaturgia do espetáculo do grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Belo Horizonte, 2016.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. 209p

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

MASSUMI, Brian. **O que os Animais nos Ensinam sobre Política**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MOUZE, Létitia. UM PRODIGE DIVIN: L'êre humain comme animal esthétique dans les Lois de Platon. In: BEAUCHAMP, Hélène; GARCIN-MARROU, Flore; NOGUÈS, Joëlle; HAESEBROCK, Elise Van (Org.). **Les Scènes Philosophiques du Théâtre de Marionnettes**. Montpellier: L'entretemps & Institut International de la Marionnette, 2016, p. 164-178.

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos**. Cornélio Procópio: UEMP, 2015. Disponível em: <
http://www.ccp.uenp.edu.br/e-books/lituniv/2015-gorwell-rev_bichos.pdf>. Acesso em 21 mar. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Recebido em 22/02/2024

Aceito em 29/05/2024