

O corpo zoo-humano em *O quadro de todos juntos*,
do Grupo Pigmalião – escultura que mexe¹

Cássia Macieira

ATEBEMG, ABTB – UNIMA BRASIL (Belo Horizonte – Brasil)



O quadro de todos juntos (2014). Grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Direção de Eduardo Felix e Igor Godinho. Foto de Aurora Majnoni.

¹ <http://www.pigmaliao.com> (Sede em Belo Horizonte – Minas Gerais).



Fotos: *O quadro de todos juntos* (2014). Grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Direção de Eduardo Felix e Igor Godinho. Foto de Aurora Majnoni.



Resumo: O Grupo Pigmalião – escultura que mexe –, com a dicção que lhe é própria em afetar o espectador, surpreendeu o Teatro de Animação, em 2014, com a encenação *O quadro de todos juntos*. A escolha da máscara-porco em corpo bípede acentua a fronteira da humanidade e não-humanidade denunciando o domínio sobre o animal e, sobretudo, sobre o outro. E, ao repetir o gesto da despersonalização/desumanização pela máscara no ator, confirma sua vocação tanto pelo gênero do Teatro de Animação quanto pelo “outro corpo” para o comportamento desse ator na cena: o boneco como referência do “modelo de interpretação” ou a busca da “nova gestualidade”.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Bonecos. Máscaras.

Abstract: The Pygmalion Group [Grupo Pigmalião] - a sculpture that moves - with its own diction affecting the spectator - surprised Puppet Theater, in 2014, with the staging of *The Board of All Together* [*O Quadro de Todos Juntos*]. The choice of the pig-mask in a bipedal body emphasizes the frontier between humanity and not humanity denouncing dominion over the animal and, above all, over the other. And, in repeating the gesture of depersonalization/dehumanization by the mask on the actor, it confirms its vocation for both the Puppet Theater genre and for the “other body” for the actor’s behavior in the scene: the puppet as reference of the “model of interpretation” or the search for a “new gesture”.

Keywords: Puppet Theater. Puppets. Masks.

O Grupo Pigmalião – escultura que mexe –, com a dicção que lhe é própria em afetar o espectador, surpreendeu o Teatro de

Animação, em 2014, com a encenação² *O quadro de todos juntos*³, com duração de 60 minutos, após sua estreia, em cena curta, no ano anterior, intitulado *O quadro de uma família*. Trata-se de uma montagem teatral de híbridos e bonecos, que provoca fruição estética e estranhamento no espectador.

Sem texto, com manipulação direta e máscaras de porcos nos atores, realista, confunde o espectador, à primeira vista, pelo corpo zoo-humano – corpo humano e cabeça de porco – concomitante à narrativa de turbulências familiares, comum entre os humanos, tais como: perversidades, submissões, concessões, acordos e desacordos parentais⁴, morte e incesto. Em seu texto de apresentação, antecede a todos, posicionando-se diante do jogo de ressonância entre o humano e o outro e o fascínio pela *imagery* animal.

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 (PIGMALIÃO, 2014).

² “[...] Dessa forma, para se analisar a encenação teatral, é preciso considerar todos os seus elementos e a forma como eles se organizam na realização do espetáculo. A partir dessa análise, será possível estabelecer como se dá a relação entre encenação e a plateia, de acordo com as escolhas tomadas ao se conceber uma peça, geralmente vinculadas a determinado gênero teatral” (FERNANDES, Janaína de Mello, 2006, p. 1).

³ Autor: Eduardo Felix; Direção: Eduardo Felix e Igor Godinho; Criação de bonecos: Eduardo Felix; Construção de bonecos, cenografia e adereços: Aurora Majnoni, Cora Rufino, Diogo Netto, Eduardo Felix, Igor Godinho, Leonardo Martins, Liz Schrickte, Michelle Campos, Mauro Carvalho, Mariana Teixeira, Hugo Honorato, Douglas Pêgo, Camila Polatscheck. Elenco: Aurora Majnoni, Cora Rufino, Eduardo Felix, Liz Schrickte, Mauro Carvalho, Mariana Teixeira e Marina Arthuzzi; Figurinos: Maria do Céu Viana. Iluminação: Igor Godinho.

⁴ Viveiros de Castro (2002, p. 295) afirma: “Em sentido geral, a sociedade é uma condição universal da vida humana. Esta universalidade admite uma interpretação (instintual) e outra simbólico-moral (institucional)”.

Pode-se evocar, assim, o estranhamento diante das percepções sobre temas caros ao social e pelo disforme: corpo híbrido – bípede com cabeça de porco. Desestabiliza pela desfiguração do humano diante da histórica supremacia do cristianismo e seu autoritarismo sobre a representação; desestabiliza pela temática de evocar o corpo passivo que sempre age pelo hábito; o corpo sem órgãos (Artaud) que apenas repete funções e se submete, sempre, à imposição da ordem cultural do mundo e do outro – corpo dócil foucaultiano.

Pode-se atribuir, ainda, aos criadores de *O quadro de todos juntos*, a coragem em apontar com o dedo (para a ferida), sem moralismo, a “máquina antropológica” do humanismo ocidental, provocando a todos; e de repensar, sobretudo, sobre ética e figuração (representação) e sobre a premissa batailliana de que o humano é sempre atravessado por uma intenção de domínio.

Nesse contexto, a escolha pelo zoo ou pela justaposição de partes heterogêneas implica e acentua a diferença entre o humano e o “monstro”. Em *Monstros*, José Gil afirma que,

[...] se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral (GIL, 2006, p. 125).

Segundo o autor, dois vetores confrontam-se: enquanto o ser humano aponta uma tendência para a metamorfose e o horror, parte dele teme tornar-se monstro. Assim, o Pigmalião, ao validar o híbrido, visou sobretudo a dilacerar o antropomorfismo através das máscaras de porcos em corpos humanos.

Para José Gil, a combinação de partes heterogêneas e todas as deformidades são um fenômeno singular próprio dos monstros; é isto exatamente o que lhes concede vocação para a representação, contribuindo para estabelecer “um desvio significativo relativamente à norma” (GIL, 2006, p. 141).

O que faz o monstro um ser de atração e da imaginação é o fato de situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade. Melhor: o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade. [...] Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não-forma, não-vida na vida), permanece escondida mas pronta a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde (GIL, 2006, p. 126).

A escolha da máscara-porco em corpo bípede acentua a fronteira da humanidade e não-humanidade denunciando o domínio sobre o animal e, sobretudo, sobre o outro. Assim, a cena ou pocilga retoma abordagens da heterotopia foucaultiana, esta que tem como regra justapor em um lugar vários espaços não hegemônicos. Para Foucault, “O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos” (FOUCAULT, 2013, p. 24), e assim o Pigmalião realiza a denúncia, porque pensar a heterotopia com as assimetrias humanas é contraditório diante do que tem prevalecido há séculos: a supremacia do poderio humano sobre as outras espécies.

O Grupo demonstra, ainda, o desinteresse pela noção de forma ideal – a figura humana – e reivindica uma estética própria e perturbadora. Vocação antissagrada que escapa do modelo racional e se assume como posição inventiva, pois tal gesto somente se dá pelo ato de linguagem. É que deixar de olhar para si mesmo como centro é reconhecer-se na própria animalidade. Esta também pode ser vista em outro espetáculo do grupo: *Alguém*.

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 sociais⁵ (PIGMALIÃO).

⁵ <http://www.pigmalião.com/espetaculos>.

A operação pigmaliónica em aniquilar o ator-humano e substituí-lo em corpo zoo (ator com máscara de porco) contracenando com bonecos-porcos confirma sua estética política no Teatro de Animação. Nota-se que ambos são porcos, e no modo da recepção (na visualidade do espetáculo) vê-se animal (ainda que bípede) contracenando com animal (boneco). Há atores que atuam de vestimenta preta, manipulando bonecos (manipulação direta), e atores com máscaras de porco (que atuam e contracenam tanto com o boneco quanto com outros “da mesma espécie”). O ator que se metamorfoseia em figura híbrida, de gestos limpos, está em simbiose com o boneco, e ambos se movimentam e gesticulam humanamente. A simbiose é também proporcionada, porque os bonecos-crianças, em escala natural, contribuem com o pacto da verossimilhança. Dá-se, então, uma quase igualdade: o híbrido é meio humano, e o boneco-porco gesticula como humano. De tal estratégia dramática, pode-se entender, em certa parte, que todos acompanham a premissa de “desierarquização”, e é a máscara o elemento que contribui na subtração para que não ocorra a supremacia humana. E, como buscava Gordon Craig (1872–1966), uma unidade:

Craig explora, através da marionete e suas múltiplas formas, as condições de reorganização do jogo teatral em linguagem única, numa totalidade plástica homogênea na qual o ator é tão somente parte integrante de uma totalidade mais ampla que o espetáculo. E o ator, inteiramente mascarado, é quem pode concretizar essa forma de interpretar o novo teatro (BELTRAME, 2005, p. 75-76).

O título da encenação também norteia o espectador: *O quadro de todos juntos* surpreende na abertura com uma foto congelada ou “quadro vivo”, também conhecido como *tableau vivant*. Como a máscara realista norteia a unidade visual, isto permite que o espectador direcione toda a sua tensão para os movimentos da cena, sem os excessos de detalhes, claro, após o choque inicial da contemplação do “retrato” da família de porcos. Para além da pintura e fotografia, pois a estas não lhes é concedido o movimento, “o quadro-vivo” performativo traz corporeidade à cena ao congelar gestos e atravessar o

espectador pelo tempo dilatado. A identificação do espectador com o *tableau vivant* pode acionar sentimentos reprimidos da infância, como nas fotografias familiares, provocando o estranhamento, o qual pode ser confirmado a partir da definição freudiana da ideia da repetição: “[...] algo reprimido que *retorna*” (FREUD, 1919, p. 300) ou “[...] os complexos infantis que haviam sido reprimidos (e) revivem uma vez mais por meio de alguma impressão” (FREUD, 1919, p. 310).

A repetição, que também se dá no Grupo Pigmalião ao reconhecer o híbrido como imagem poética, no século XXI, teria a mesma dimensão da escolha de sátiros, esfinges, sereias, não como aberração, nos gestos de Georges Bataille (1897–1962) e André Masson (1896–1987), em 1936, para a revista *Acephale* e, também, na “desracionalização” dos surrealistas. Estes defendiam que a fragilidade do antropocentrismo provocaria o seu desaparecimento e de tudo aquilo que os perseguia, mas que surgiria, novamente, “[...] sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades ameaçadoras” (MORAES, 2010, p. 88) e novas formas de vida e de expressão do próprio humano. Deve-se valer ainda de que o conto de Hoffmann, de 1817, *O homem de areia*, privilegia marionetes e autômatos e deslumbrou surrealistas, dadaístas e toda a vanguarda do século XX.

Se os surrealistas reconheciam “na animalidade um estado original a ser reconquistado”, Bataille estabelecia que em cada homem há um animal aprisionado, privado da liberdade, restando-lhe apenas a inveja que tem dos animais livres. Bataille vai mais fundo na questão: desdobra os animais em “formas acadêmicas” e “formas dementes”. No primeiro tipo estariam os animais nobres, fortes, elegantes, harmônicos, como os cavalos e os tigres. No segundo, os dementes seriam aqueles animais próximos do barroco, animais bárbaros, burlescos: a aranha, o gorila, o hipopótamo. Seriam os “monstros naturais”, na definição de Bataille. Em contraponto com as formas clássicas dos animais acadêmicos, os dementes seriam transtornados, em constante revolta, em constante metamorfose (CUNHA, 2010, p. 170).

Para a autora de *O corpo impossível*, Eliane Robert Moraes, trata-se de uma condição atávica do homem de impedimento de identificação, por completo, com o ideal humano e, assim, o remeteria às suas violentas necessidades animais.

O corpo humano seria como um “suporte original das metamorfoses”, pois pode desdobrar-se em outros, além de projetar-se para fora de si. A figura humana seria reduzida à coisa, desantropomorfotizada por completo, chegando a ser uma “engrenagem do nada”, conforme Bataille (CUNHA, 2011, p. 170).

Como já mencionado, a máscara nessa encenação norteia a visualidade, e foi preciso que o ator perdesse sua identidade, pois está a serviço do híbrido. É que a poética do corpo contemporâneo, experimentada pelo Grupo Pigmalião, dialoga com novas percepções de realidade.

A máscara, experiência imagética por excelência, aporta questões significativas quanto às ações do homem contemporâneo, prestando-se à apreensão de aspectos (est) éticos no espaço-tempo hodierno à luz dos princípios que a configuram. A velocidade da percepção do tempo, notadamente em função das novas tecnologias, força o homem a redefinir conceitos relativos ao espaço e ao tempo, e provocam alterações profundas em sua percepção da realidade (COSTA, 2011, p. 24).

O Grupo Pigmalião, em *O quadro de todos juntos*, ao repetir o gesto da despersonalização/desumanização pela máscara no ator, confirma sua vocação tanto pelo gênero do Teatro de Animação quanto pelo “outro corpo” para o comportamento desse ator na cena: o boneco como referência do “modelo de interpretação” ou a busca da “nova gestualidade” (BELTRAME, 2005, p. 61). Tem-se, aí, o ator “marionetizado”, tanto pela supressão ou substituição da personalidade do ator, evidente no dilaceramento da precisão dos movimentos da cabeça, quanto no controle e na ausência de emoção: ele apenas age.



O quadro de todos juntos (2014). Grupo Pigmalião Escultura que Mexe. Direção de Eduardo Felix e Igor Godinho. Foto de Viviane de Paoli.

Beltrame, ao investigar o ator desencarnado de Maurice Maeterlinck (1862–1949), afirma a negação da interpretação realista e a busca de uma nova gestualidade do ator pelo dramaturgo. Dar-se-ia também a valorização da imaginação e a negação do realismo. Ter-se-ia um espectador diante de homens materialmente representados e personagens expressando-se em linguagem comum. Maeterlinck propõe a supressão totalmente do ser humano da cena ou que fosse talvez “[...] substituído por uma sombra, um reflexo, projeções numa tela de formas simbólicas ou por um ser com toda aparência da vida, sem ter vida. Eu não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável” (MAETERLINCK, in Plassard, 1996, p. 200). Assim, nessa busca, o Pigmalião estaria à procura de novos meios de expressão do ator, no *entre-lugar* de animais e humanos.

Em *O quadro de todos juntos*, todos os gestos dramaturgicos: corpo zoo-humano, “marionetização” do ator, clã de porcos, bonecos em escala natural, híbrido X boneco, ausência de diálogos,

ruídos, gemidos, temática que denuncia o humano, *imagery* animal, desinteresse político pelo belo, subversão da tradição do antropomorfismo, têm como premissa o seu posicionamento crítico na linguagem teatral e sua continuidade como marionetistas de estética singular. Antirracionalista, o Pigmalião privilegia o mundo animal desprovido de toda profundidade metafísica, e seu corpo zoo-humano é um compromisso com seu pressuposto ético-estético e político.

REFERÊNCIAS

- BELTRAME, Valmor Níni. A marionetização do ator. In: *Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/Udesc, 2005. Ano 1, v.1, p. 55-78.
- CASTRO, Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 295.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Máscara: corpo. Artificio. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de. (Org.). *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: Udesc, 2011, p.11-26.
- CUNHA, Rubens de. *A ruptura. A fragmentação. A impossibilidade*. Resenha de “O corpo impossível” livro de Eliane Robert Moraes. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011nesp2p165> Acesso em: 20 fev. 2017.
- FERNANDES, Janaína de Mello. A enunciação na encenação teatral. In: *Estudos Semióticos*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da FFLCH-USP. São Paulo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições: 2013.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (1920). E.S.B., Vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

- FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1996.