



**MARIONETES INCENDIÁRIAS:
reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalião Escultura que Mexe**

INCENDIARY PUPPETS:
Reflections on the Artistic Trajectory of the Pigmalião Escultura que Mexe

Mariliz Regina Schricke

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

**Marionetes Incendiárias:
reflexões sobre a trajetória artística do grupo Pigmalião Escultura que Mexe**

Resumo: O artigo discorre sobre a trajetória do grupo Pigmalião Escultura que Mexe, refletindo sobre o seu fazer teatral e reconhecendo alguns modos com que as formas animadas se tornaram ferramentas de visibilidade para a abertura de espaços de reflexão política em seus espetáculos. O texto se encarrega de identificar as principais características do grupo e rememorar alguns aspectos de sua história, procurando por pontos perpendiculares entre as motivações do seu contexto social e o conteúdo das obras transpostas para a cena. O trabalho traz elementos de uma pesquisa participante, utilizando como instrumentos a observação e a análise documental, além das consultas bibliográficas, para esboçar uma reflexão sobre os 18 anos de trabalho coletivo alicerçado em um diálogo ativo entre a arte, a filosofia e a política.

Palavras-Chave: teatro de animação; aspectos políticos; estética teatral; Pigmalião Escultura que Mexe.

**Incendiary Puppets:
Reflections on the Artistic Trajectory of the Pigmalião Escultura que Mexe**

Abstract: This article discusses the trajectory of the group Pigmalião Escultura que Mexe, reflecting on their theatrical practice and recognizing ways in which animated forms have become visibility tools, opening spaces for political reflection in their performances. The text focuses on identifying the group's main characteristics and recalling aspects of its history, seeking perpendicular points between the motivations of their social context and the content of the works adapted to the stage. The article incorporates elements of participatory research, using observation and documentary analysis as instruments, along with bibliographic consultation, to outline a reflection on their 18 years of collective work grounded in an active dialogue between art, philosophy, and politics.

Keywords: puppet theater; political aspects; theatrical aesthetics; Pigmalião Escultura que Mexe.



1 Introdução

O Pigmalião Escultura que Mexe (PIGMALIÃO, 2025) é um grupo teatral fundado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. 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 realidade

Imagem 1 - Colagem com trabalhos do Pigmalião



Fonte: Arquivos do grupo, 2022

Em seu repertório, o grupo tem hoje oito espetáculos (Seu Geraldo Voz e Violão/2008, A Filosofia na Alcova/2011, O Quadro de Todos Juntos/2014, Mordaz/2016, Macunaíma Gourmet/2017-2023, Brasil/2018-2021, Elefanteatro/2023 e Fábulas Antropofágicas para Dias Fascistas/2023), duas intervenções (Mendigo Marrom/2008 e Bira e Bedé/2010) 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 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 infantil e submergir no mimetismo realista. O refinamento de suas marionetes, consideradas esculturas, como o próprio nome do grupo sugere, visa 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).

Dufrenne (2002, p. 56) se usava da metáfora dos espelhos para falar de uma superação do real rumo a um irreal que pode ser um ideal. Assim, a Arte não imitaria a vida, mas idealizaria um novo mundo. Cada mundo singular construído no palco se torna um mundo possível. As marionetes se comportam como estruturas significantes dessas realidades imagináveis. Corpos que parecem vivos, mas não são humanos, tornando-se *alter egos* de quem os anima, comportando-se como simulacros ou como substitutos para a nossa consciência individual se exteriorizar. A marionete seria assim, um espelho da humanidade. Dialogando com o pensamento de Bakhtin (1997, p. 32-3), o espelho não mostra como somos, é uma imagem invertida, nele vemos como somos vistos em sociedade. Isso faz com que a marionete supere o individual para fazer um retrato de nós diante de um coletivo, incendiando assim o seu lugar político de “reflexão” de nós mesmos em relação aos outros.

Olhando de dentro de nós, temos dificuldade de nos perceber no todo. Então, colocamos “para fora” através da criação estética. Para Mikhail Bakhtin (1997, p. 24), o autor se colocaria para fora em sua obra em busca de seu acabamento, sua completude: tornando-se outro, ele pode se julgar pelos olhos do mundo. Nos julgamos pelo valor que o outro nos atribui porque assim saímos de nós e transcendemos a nossa própria consciência: visualizamos nossa finitude, aquilo que ficará depois que partirmos. E por que a marionete superaria o ator no palco para promover essa exotopia? Porque talvez ela não seja ninguém até que o ator-animador e o público lhe atribuam uma existência. A marionete é uma casca universal que, mesmo repleta de valores pictóricos e escultóricos, somente simulará alojar autoconsciência com a participação do “autor” artista e do “autor” espectador. Assim, a realização da marionete em cena implica necessariamente um processo de integração, em algum grau, desse “Eu” e do “Outro” que se distanciam e se complementam, compondo uma dinâmica que parece sintetizar a dialética da existência, da vida em sociedade, da Política e da Arte.



2 Teatro Contemporâneo

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) se perguntava o que é ser contemporâneo. Sob as veredas de Friedrich Nietzsche, associou o conceito a uma posição de “discronia” daquele que, pelo seu desencaixe, poderia visualizar seu tempo a uma certa distância e assim percebê-lo melhor. Essa percepção estaria centrada mais no escuro do que nas luzes de sua época: “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63).

O professor e pesquisador Jean-Pierre Ryngaert lê o Teatro Contemporâneo como aquele que não se revela facilmente no ato da leitura, solicitando ao leitor da obra “uma verdadeira cooperação para que o sentido emerja” (Ryngaert, 1998, p. 3). O autor também usa o “obscurantismo” como adjetivo a esse novo teatro que não entrega tudo ao espectador, e por isso é muitas vezes criticado pelas dificuldades de compreensão do que é encenado, um choque às premissas aristotélicas.

Katia Canton (2009, p. 15) usa do conceito de “narrativas enviesadas” para descrever essa nova tendência que se reaproxima da vida e das questões sociais, políticas, históricas, ecológicas, midiáticas e éticas do mundo, porém com formas de contar que utilizam de colagens, fragmentos, repetições, sobreposições e que não necessariamente resolvem suas próprias tramas. Se o Modernismo se ocupou de criar uma arte sintética e abstrata que deslocasse o espectador dos sentidos comuns e cotidianos, a Arte Contemporânea retoma então as narrativas, porém em uma perspectiva não linear e com sentidos múltiplos que podem ser construídos na relação com o espectador.

De um ponto de vista mais técnico, o pesquisador Henryk Jurkowski (2000) conta que o Teatro de Bonecos Contemporâneo foi impulsionado pelos movimentos modernistas que acabaram por promover uma reinvenção do espaço cênico e da presença do corpo do ator-animador agora colocado à vista do público. A linguagem se metamorfoseou em propostas interdisciplinares, interativas, transculturais, tecnológicas e em proposições que investigavam tanto o boneco enquanto sujeito cênico fictício quanto em objeto real. Hibridismo e heterogeneidade se tornaram adjetivos proeminentes do Teatro de Formas Animadas Contemporâneo.

É por todas essas afirmativas que acredito que o trabalho do Pigmalião corresponde às principais características do Teatro Contemporâneo, já que intenta com suas dramaturgias e marionetes “neutralizar” as “luzes” de sua época para desvelar seus obscurantismos (Agamben, 2009, p. 63), construindo “narrativas enviesadas” (Kanton, 2009, p. 15) que se aproximam e se distanciam da realidade para delegar ao público as amarras de seu próprio entendimento (Ryngaert, 1998, p. 3) e explorar diferentes relações do boneco com o ator-animador e o espaço de encenação (Jurkowski, 2000).



3 Teatro Político

Para Jacques Rancière (2005), as divisões categóricas de períodos históricos são só alterações nos regimes estéticos, ou seja, novas formas de partilhar o sensível. A palavra “partilha” é muito importante no pensamento do autor, pois problematizada em seu processo de tradução (Rancière, 2005, p. 7), a palavra se refere a algo em comum que se distribui em individualidades. Essa definição reverbera no próprio conceito de político ao confrontar as contradições entre os interesses individuais e coletivos, os direitos e deveres da vida pública e privada. O Teatro como linguagem que articula um enunciado de um artista ou coletivo em cena pública já se constituiria por si só, portanto, como uma ação política, manifestando sua politicidade estética porque se trata de uma partilha coletiva e, concomitante, de algo estético (Rancière, 2005, p. 20).

Hans-Thies Lehmann, por sua vez, acredita que a discussão sobre a Arte e o Teatro serem ou não políticos já não interessa mais e que, diante da velocidade da mídia, o teatro se vê com dificuldade de denunciar os abusos da sociedade, recorrendo, hoje, de modo muito mais indireto aos temas políticos. Assim, coloca que se deve procurar o político do teatro no modo em que se usa dos signos, mudando a forma do espectador perceber as questões, e sugere que “a política do teatro é uma política da percepção” (Lehmann, 1999, p. 424). O autor evidencia a arte teatral como a utopia de outra vida, sendo assim um laboratório profícuo para a experiência perceptiva da resistência, transgressão aos tabus, promoção de fissuras e destituição de categorias políticas. Aqui o pensamento de Lehmann se encontra com o de Rancière, quando o último fala em “atos estéticos como configurações da experiência, que ensinam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (Rancière, 2005, p. 11).

Segundo André Carreira (2010), nos anos 1990 os grupos brasileiros deixam os projetos de militância inerente aos períodos de ditadura e redemocratização do país e tendem a um caminho de busca por novos modelos de trabalho grupal, alternativas de sustentabilidade do coletivo e produção de novas estéticas. Fernando Mencarelli (2016, p. 6) completa o pensamento quando analisa o teatro em Minas Gerais e traz a importância das sedes, quando os grupos estabelecem pontos de fixação de um trabalho desenvolvido a longo prazo junto à comunidade e à classe artística, “buscando o compartilhamento de experiências nos campos da formação, da experimentação e da criação, que consolidava o compromisso com uma ética de grupo entendido como agente cultural”.

Leandro Alves da Silva, do Grupo Fuzuê Teatro de Animação, faz uma reflexão sobre o exercício político que já começa nas estruturas dos coletivos:

Além deste âmbito mais interno, da convivência cotidiana entre os artistas no espaço de construção de coletividades, os grupos também se articulam como territórios em que a experiência de uma outra sociabilidade democrática é constantemente experimentada e instaurada – mesmo que muitas vezes efêmeras, seja porque algumas experiências duram pouco, seja porque estão em constantes transformações. Logo, podemos pensar numa dimensão política importante destes modos de existência artística como territórios de resistência, em que



outras possibilidades de participação, democracia, igualdade e cidadania são experimentadas. Mais do que “falar sobre” esta outra sociedade possível, o próprio coletivo se instaura como o laboratório de exercício micropolítico desta. E muitos grupos de Teatro de Bonecos se articulam também como grupos que pautam a luta por uma sociedade mais justa e democrática como o viés que organiza e tematiza toda sua atuação artística (Silva, 2020, p. 81).

Percebe-se, pelas falas de Carreira, Mencarelli e Silva, e considerando as reflexões de Lehmann e Rancière, que o caráter político dos grupos contemporâneos se encontra nos capilares dessas novas organizações de trabalho e relacionamento coletivo, na criação e afirmação de novas estéticas e no empreendimento de ações de agenciamento cultural entre artistas e comunidade. Esses aspectos se confirmam nas criações e na estrutura de teatro de grupo do Pigmalião Escultura que Mexe desde sua fundação (2007) e fixação de sua sede (2012) no bairro Colégio Batista, em Belo Horizonte, promovendo trabalhos coletivos inovadores que hoje agregam, entre núcleo de gestão, atores, produtores, técnicos dos espetáculos e artistas convidados, mais de 30 pessoas. Seus projetos incluem desde a montagem e circulação de espetáculos até o compartilhamento de seu espaço físico e seus conhecimentos técnicos em oficinas e residências artísticas com outros artistas e a comunidade em geral.

4 O teatro do Pigmalião Escultura Que Mexe

Na trajetória do grupo, a sua dramaturgia e proposta estética são concebidas concomitantemente, deixando no ar a conhecida dúvida acerca de quem veio antes: o ovo, a galinha, o desenho, a palavra, o texto ou o boneco? Eduardo Felix, enquanto condutor das dramaturgias e diretor geral e artístico das encenações, alinha em suas funções uma criação em que a palavra, a imagem, as políticas e o movimento se caldeiam e edificam juntos às propostas espetaculares do Pigmalião, catalisadas pela potência das capacidades técnicas e expressivas dos artistas participantes em cada obra.

Percebo o quanto cada uma das encenações do grupo se tornou alicerce para as que estavam ainda por vir, construindo um percurso cumulativo de pensamentos que se refletiram também na formatação de um estilo e de um discurso próprio do Pigmalião. Sua trajetória de 2007 a 2025 se consolida numa pequena amostra do que se passou no Brasil e no mundo, no mesmo período, pelos olhos de um grupo de teatro, abrangendo um recorte temporal que coincidentemente começa e termina sob o governo do mesmo presidente. Lula governou de 2003 a 2006 (1º mandato) e de 2007 a 2010 (2º mandato). O Pigmalião começa sua trajetória no começo de seu segundo mandato (2007) e inicia a montagem de *A Filosofia na Alcova* em seu final (2010). Em 2018, quando o juiz Sérgio Moro decretou a prisão de Lula, o Pigmalião montava o espetáculo *Brasil*. Em 2023, Lula assumia o seu 3º mandato, Sérgio Moro era investigado (Luz; Campos, 2023) e o grupo Pigmalião se preparava para a estreia de *Fábulas Antropofágicas para Dias Fascistas* no



Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mezières (França), fazendo outra apresentação internacional no Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas de Lisboa em 2024 em meio a um avanço da extrema direita na política mundial. Ainda em 2023, o grupo estreava o espetáculo de rua *Elefanteatro*, um projeto que nasce das demandas de distanciamento social decorrentes da pandemia de Covid-19 e que debate questões sobre os processos migratórios que aquecem as discussões políticas e sociais do mundo inteiro.

É também notório que o tempo das dramaturgias do grupo nem sempre andou lado a lado com o tempo das notícias de jornais: por vezes, pareciam prever o que ainda viria; por outras, problematizar o que já havia sido. Como assevera Walter Benjamin, “a história é um tempo saturado de agoras” (Benjamin, 1987, p. 229). Assim, as reflexões e as temáticas de um espetáculo vão se atualizando e flutuando entre passado e presente no mar incerto dos acontecimentos, da visão e das viseiras de seus espectadores. Isso também se dá por todo o tempo de gestação de um processo criativo, principalmente quando envolve a construção de bonecos complexos. Desde que a ideia surja, até que vire escrita e projeto, seja enviada para aprovação e captação de recursos e, finalmente, comece a ser construída, montada e ensaiada, é um tempo que pode levar de 2 a 4 ou 5 anos. O espetáculo *Quadro de Todos Juntos*, por exemplo, teve seu primeiro ímpeto criativo em 2011. A estreia do espetáculo aconteceu em 2014 e sua principal grande circulação em 2017. Em todos estes anos, não só mudaram as “temperaturas” do mundo, como muito do que foi pensado se metamorfoseou em outros sentidos, com a sucessão de novos eventos, manchetes, tragédias, escândalos e jogos de poder. Basta lembrar que a estreia do espetáculo em 2014 se deu no calor da reeleição do governo de esquerda de Dilma Rousseff e que sua penúltima apresentação, em 2022, aconteceu em meio aos clamores conservadores com requinte fascista do governo de Jair Bolsonaro. Nesse sentido, voltamos à metáfora da arte como espelho, refletindo sempre aquilo que está a sua frente: muda o cenário, atualiza-se a imagem refletida.

Retomando as reflexões anteriores sobre o Teatro Contemporâneo como aquele que vê no escuro, podemos pensar que os espetáculos do grupo tomaram significados mais profundos com o passar do tempo, porque havia, no momento de sua criação, uma certa intuição opaca do porvir. Jacques Rancière (2005, p. 44) coloca dois tipos distintos de subjetividade política quando problematiza as duas faces da palavra “vanguarda”: um é aquele que bate de frente com a política vigente, sugerindo a transformação; o outro é um certo poder de antecipar e prever o que ainda está por vir.

Esse caráter crítico e prospectivo do teatro mencionado por Rancière, ora se comportando como uma anáfora ora como catáfora de seu tempo, é debatível no repertório do grupo. *A Filosofia na Alcova* já falava sobre o aborto com seus fetos de espuma em 2011. Em setembro de 2020, Damares Alves, a então Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, teria agido para impedir um aborto concedido pela justiça a uma menina de 10 anos (Jiménez, 2020), estuprada pelo tio. Também *O Quadro de Todos Juntos*, espetáculo que debate as políticas familiares desde 2014, é “requeitado” em 2019 pelas pregações em defesa da família, da moral e dos bons costumes



do governo Bolsonaro (Lisboa, 2018). O espetáculo *Mordaz*, que colocou no palco a representação da corrupção e de um “golpe” no início de 2016, vê, em agosto do mesmo ano, a presidente do Brasil sofrer um *impeachment* e ser substituída pelo seu vice, cúmplice do maquinário para sua destituição. *Macunaíma Gourmet* já nascia no desenrolar desse processo, e os capítulos do enredo brasileiro caminharam junto à composição do espetáculo, que batia de frente com eles. O escândalo que fez cama à sua dramaturgia, com a descoberta de carnes vencidas de grandes frigoríficos sendo moídas, processadas com papelão e comercializadas (SETE [...], 2017), hoje nem é mais lembrado, porém faz correspondência a tantos outros episódios similares que trazem novos sentidos no instante em que vivemos. Em 2023, por exemplo, a questão indígena virou pauta principal dos noticiários diante das tramitações da lei do Marco Temporal (Coelho, 2023) e agregou novas interpretações para a icônica obra do modernismo brasileiro que estava sendo mais uma vez colocada em cena pelos olhos do Pigmalião.

5 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. Chego à conclusão de que a linguagem do Teatro de Formas Animadas coloca mais uma camada de espelhamentos em cena, corroborando na composição de uma vitrine que instiga as retinas e cutuca as imagens pré-formatadas de nossas mentes.

Em toda esta análise, compreendo que a busca de traços mais realistas das formas animadas construiu nos espetáculos do Pigmalião justamente o oposto, um paradoxo em que, quanto mais real é o mundo animado construído no palco, mais irreal ele se torna, retumbando em polissemias no crânio do espectador e contribuindo para a desconstrução de imagens forçosamente lapidadas em nossas mentes. Ryngaert (1998) já falava sobre o texto teatral não como uma imitação da realidade, mas como uma nova construção dela. Ao mesmo tempo, o que talvez se torne o maior dos paradoxos, este estranho, irreal e desconstruído mundo que se vê pelas retinas, se torna, de alguma forma, familiar. Por exemplo, percebemos a estranha familiaridade ao vermos o lendário personagem Macunaíma comer um “McDonald’s” (*Macunaíma Gourmet*, 2017), ou ao vermos ratos dentados se associarem a pessoas dos nossos noticiários (*Mordaz*, 2016), ou, ainda, ao vermos uma família de porcos lembrarem o quadro familiar que temos na nossa estante (*O Quadro de Todos Juntos*, 2014). É desta invenção de mundos outros, potencializada pelas formas animadas, que acredito que o Teatro ainda seja potente em seu ativismo político, mesmo que às vezes se situe apenas como espaço de fuga de uma realidade doentia e alienante para aqueles poucos que se propõem a apreciá-lo.

Nas nossas relações, recorreremos às palavras para explicar pensamentos e sentimentos, conjurando através delas as imagens que permitem nos expressar o mais aproximadamente o 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 afinco alguns signos em cena. Rancière (2005, p. 18) usa a expressão “signos pintados” para designar o movimento dos corpos na cena. Os bonecos e as máscaras vêm, então, como esses signos pintados, aparecendo ora como índice, ora como ícone, ora como símbolo, quase 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*¹ 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. Bonecos, máscaras, objetos que funcionam como quiasmas, quimeras, querelas, totens, múmias, metáforas, signos. Dispomos de todas essas possibilidades das formas animadas, e de outras tantas, para retirar os véus colocados nos olhos dos nossos tempos.

No Pigmalião Escultura que Mexe somos empresa. Mas somos amigos e somos família, porque dividimos dos mesmos sonhos, cômodos e cotidianos. Às vezes somos casal. Terapeuta e paciente. Chefe e empregado. Somos várias instituições em uma só. Ter um grupo de teatro é fazer um ensaio político diário. Como valorar o que cada um ganha? Como estar todos juntos e bem? Como construir um sonho em várias mãos? Nos colocamos em um processo contínuo de reflexão. Somos indivíduos nas micropolíticas de um grupo e dentro das macropolíticas de uma metrópole, de um grande país, de um grande mundo. Usamos das marionetes que “refletem” para refletir sobre nós mesmos. Reverberamos nossos sentimentos e pensamentos em nossos bonecos e espetáculos. Os pronomes *Eu* e *Nós* se confundem nesse caminho construído por várias mãos. Eu não quero ser individual. Eu quero ser coletiva. E assim seguimos juntos nesta estrada de arte, luta e resistência.

1 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 (TROMPE [...], 2025).



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo*. In: ANAIS DO VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2010, São Paulo. Anais eletrônicos [...]. São Paulo: [s. n.], 2010, p. 1–5. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Andre%20Carreira%20Abrace%202010.pdf>. Acesso em 27 mai. 2023.
- COELHO, Renato. *Aprovação do marco temporal prejudica tanto direitos dos povos indígenas quanto proteção do meio ambiente no Brasil*, diz pesquisadora da Unesp. Bauru, 2023. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2023/06/01/aprovacao-do-marco-temporal-prejudica-tanto-direitos-dos-povos-indigenas-quanto-protecao-do-meio-ambiente-no-brasil/>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- JIMÉNEZ, Carla. *Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta do hospital*. El País Brasil, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses*. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.
- LEHMANN, H. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- LISBOA, Vinicius. *Bolsonaro diz ter firmado compromisso em defesa da família*. Agência Brasil, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/bolsonaro-diz-ter-firmado-compromisso-em-defesa-da-familia>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- LUZ, Sergio Ruiz; CAMPOS, João Pedroso. *Em inversão de papéis, Moro se torna alvo de investigações do STF e da PF*. Veja, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/em-inversao-de-papeis-moro-se-torna-alvo-de-investigacoes-do-stf-e-da-pf>. Acesso em: 01 abr. 2025.
- MENCARELLI, Fernando. *Teatro em Minas Gerais*. [S.l.]: [s. n.], 2016. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642/Teatro+em+Minas+Gerais+-+Fernando+Antonio+Mencarelli.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642. Acesso em: 27 mai. 2023.
- PIGMALIÃO escultura que mexe. Belo Horizonte, 2025. Disponível em: www.pigmaliao.com. Acesso em: 01 abr. 2025.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.



RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

SETE perguntas e respostas sobre a Operação Carne Fraca. Exame/Agência Brasil, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://exame.com/brasil/sete-perguntas-e-respostas-sobre-a-operacao-carne-frac/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

SILVA, Leandro Alves da. O que pode um boneco? O Teatro de Bonecos como uma arte relacional e política. *Móin-Móin*, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 077-093, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/2595034702222020077>. Acesso em: 20 maio. 2023.

Trompe l'oeil. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil> . Acesso em: 01 abr. 2025.



Biografia acadêmica

Mariliz Regina Schrickte - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Doutora em Artes Cênicas: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

E-mail: lizschrickte@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado [reescrito e] desdobrado da tese: Marionetes incendiárias: os espaços políticos do Pigmalião Escultura que Mexe. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/ea7eb335-62d4-4eb9-af07-a24b55399097>. Acesso em: 11 abr. 2025.

Direitos autorais

Mariliz Regina Schrickte

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 24 março 2024

Data de aprovação: 14 setembro 2024