

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Bruno Oliveira da Silva

Teatro de Máscara no Maranhão: Um estudo da Máscara teatral dos espetáculos “O processo das Formigas”, “Contos que o Tempo Conta”, nas produções da COTEATRO-MA.

São Luís - MA

2026

Bruno Oliveira da Silva

Teatro de Máscara no Maranhão: Um estudo da Máscara teatral dos espetáculos “O processo das Formigas”, “Contos que o Tempo Conta” nas produções da COTEATRO-MA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho

Linha de pesquisa: Processo de poéticas da cena.

São Luís/MA

2026

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA.

Oliveira da Silva, Bruno.

Teatro de Máscara no Maranhão: Um estudo da Máscara teatral dos espetáculos "O Processo das Formigas", "Contos que o Tempo Conta" nas produções da COTEATRO-MA / Bruno Oliveira da Silva. - 2026.

130 f.

Orientador(a): Tácito Freire Borralho.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, Universidade Federal do Maranhão - Ufma, 2026.

1. Máscara. 2. Ator e Atuante. 3. Teatro de Animação. 4. Coteatro. 5. Teatro Maranhense. I. Freire Borralho, Tácito. II. Título.

Bruno Oliveira da Silva

Teatro de Máscara no Maranhão: Um estudo da Máscara teatral dos espetáculos “O processo das Formigas”, “Contos que o Tempo Conta” nas produções da COTEATRO-MA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dra. Ana Socorro Ramos Braga
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Gilberto dos Santos Martins
Universidade Federal do Maranhão

Suplente: Profa. Dra. Tânia Cristina Ribeiro
Universidade Federal do Maranhão

Aprovado em ___/___/_____

AGRADECIMENTOS

Aos pés do Altar da Existência, agradeço a Deus, sopro de vida e rocha inabalável. Foi Sua força que me manteve firme quando o cansaço batia à porta, transformando a luta da pesquisa em um caminho de fé e resistência. Sem o Seu amparo, esta jornada não passaria de um rascunho; com Ele, tornou-se obra.

Gostaria de agradecer ao Grupo Casemiro Coco, meu porto seguro acadêmico, agradeço pela contribuição fundamental. Vocês não foram apenas fonte de dados, mas o próprio solo onde as sementes desta investigação germinaram e floresceram.

A coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFMA (PPGAC), aos meus Professores: Professora Dra. Gisele Vasconcelos, Professora Dra. Tânia Cristina Ribeiro, professor Dr. Gilberto dos Santos Martins e Professora Dra. Ana Socorro Ramos Braga.

Todos os colaboradores da COTEATRO, que cujas mãos e saberes se entrelaçaram aos meus, viabilizando a materialidade através dos depoimentos coletados, no qual todos se dispuseram do seu tempo para tamanha contribuição.

A minha filha, Bruna Cibelly que é a razão das minhas conquistas. Em seu sorriso e em sua existência encontro o motivo real de cada esforço e a esperança de que o conhecimento é a herança mais bonita que posso lhe deixar.

A minha querida mãe, guardiã dos meus passos. Agradeço por cada oração sussurrada nas madrugadas; sei que seus pedidos a Deus abriram caminhos e edificaram este sonho que hoje realizo. A todos os meus familiares, pelo acolhimento e pelas solicitações de boa sorte.

A minha chefe Rita Oliveira, diretora da Biblioteca Municipal Jose Sarney Vinculada a Secretaria Municipal de Cultural e aos meus amigos colaboradores.

Ao mentor e responsável pelo Grupo GAMAR, Wilson Chagas por acreditar em mim e na minha alma de artista. Foi na Escola Unidade Integrada Maria Aragão espaço que o teatro deixou de ser arte para se tornar a minha própria existência.

Ao meu orientador, Professor. Dr. Tácito Borralho, mestre na acepção mais pura da palavra. Obrigado por nunca desistir de mim, pela atenção generosa em cada orientação e pela sabedoria compartilhada nas descidas de campo. Suas explicações não foram apenas lições teóricas, mas bússolas que me guiaram para além do óbvio.

RESUMO

Este trabalho investiga a presença e a utilização da máscara teatral na produção do grupo **COTEATRO**, em São Luís do Maranhão. O estudo centra-se na análise dos espetáculos "*O processo das formigas*" e "*Contos que o tempo conta*", estabelecendo um diálogo entre a máscara cênica e o universo dos folguedos populares maranhenses. A pesquisa objetiva verificar as tipologias e as funções estéticas das máscaras utilizadas, compreendendo como esses objetos operam na construção dramática da cena e na linguagem do encenador. Metodologicamente, o trabalho adota uma abordagem qualitativa exploratória, fundamentada em levantamento bibliográfico, análise documental e pesquisa *ex-post-facto*, complementada por investigação de campo. A investigação propõe a catalogação e o registro das máscaras, analisando a relação entre o ator/atuante e o jogo mascarado. Os resultados apontam para uma intersecção entre a tradição do teatro de animação e as matrizes culturais locais, consolidando a máscara como elemento central da identidade visual e dramática das obras analisadas.

Palavras-chave: Máscara. Ator e Atuante. Teatro de Animação. COTEATRO. Teatro Maranhense.

ABSTRACT

This work investigates the presence and use of theatrical masks in the productions of the COTEATRO group in São Luís, Maranhão. The study focuses on the analysis of the shows "The Process of the Ants" and "Tales that Time Tells," establishing a dialogue between the scenic mask and the universe of popular Maranhão folklore. The research aims to verify the typologies and aesthetic functions of the masks used, understanding how these objects operate in the dramaturgical construction of the scene and in the director's language. Methodologically, the work adopts an exploratory qualitative approach, based on bibliographic research, document analysis, and ex-post-facto research, complemented by field investigation. The investigation proposes the cataloging and registration of the masks, analyzing the relationship between the actor/performer and the masked performance. The results point to an intersection between the tradition of puppet theater and local cultural matrices, consolidating the mask as a central element of the visual and dramaturgical identity of the works analyzed.

Keywords: Mask. Actor and Performer. Puppet Theatre. COTEATRO. Maranhense Theatre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Máscara/cazumba de papelão improvisada.
- Figura 2:** Altar de N.S. Santana
- Figura 3:** Foto/recorte de Jornal O Estado do Maranhão
- Figura 4:** Programa da Peça da Arca de Noé
- Figura 5:** Foto/recorte de Jornal O Imparcial
- Figura 6:** Foto/recorte de Jornal O Estado do Maranhão
- Figura 7:** Folheto sobre o sítio do Físico distribuído para o público/1992
- Figura 8:** Cenografia – ÉDIPO REI – Sítio do Físico/1992
- Figura 9:** Foto do programa da peça Édipo Rei/1993
- Figura 10:** Fôrma de argila para imitação de persona com cabo
- Figura 11:** Máscaras/persona estilizadas, com cabo
- Figura 12:** Fôrma de máscara mortuária em gesso
- Figura 13:** Imitação de máscara mortuária com manto
- Figura 14:** Capa da Brochura sobre o Casemiro Coco
- Figura 15:** Máscara grotesca
- Figura 16:** Fôrma de argila de máscara de fofão
- Figura 17:** Máscara de fofão
- Figuras 18 e 19:** Máscaras de cazumbas, tipo cabeleira – feição zoomorfas
- Figuras 20 e 21:** Caretas de cazumba de torre – feição zoomorfas do Bum-meu-boi de Seu Valentin, Pindaré Mirim - MA.
- Figuras 22 e 23:** Máscaras de reisado de caretas de Caxias – MA
- Figura 24:** Máscara de tisna de São Bilibreu
- Figura 25:** Cenas do Espetáculo O Processo das Formigas
- Figura 26, 27 e 28:** Fotos de rascunho do texto original do O Processo das Formigas
- Figura 29:** Cenografia e máscaras do Espetáculo Conto que O tempo Conta
- Figura 30:** Fôrma de gesso em máscara mortuária
- Figura 31:** Máscaras expressivas
- Figura 32:** Boneco gigante/narrador.
- Figuras 33, 34 e 35:** Cenas do Espetáculo Contos que o tempo conta.
- Figuras 36, 37 e 38:** Cenas do Espetáculo O Processo das Formigas.

LISTA DE SIGLAS

CCH – Centro de Ciências Humanas

COTEATRO – Companhia Oficina de Teatro

DEARTC – Departamento de Artes Cênicas

EDUFMA – Editora da Universidade do Maranhão

GAMAR – Grupo de Artes Maria Aragão

GAMARA – Grupo de Artes de Marabá

IFMA – Instituto Federal do Maranhão

PROEX – Pro-Reitoria de Extensão e Cultura

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 1 A MÁSCARA E SEUS CONTEXTOS DE USO ESTÉTICO..... | 18 |
| 1.1 Aspectos históricos..... | 18 |
| 1.2 Aspectos espetaculares: A rua e o Teatro..... | 23 |
| 1.3 Descrições de rituais religiosos populares e encenações..... | 24 |
| 2 HISTÓRIA DA COTEATRO PELA PERSPECTIVA DO TEATRO DE ANIMAÇÃO/MÁSCARA..... | 32 |
| 2.1. Reflexão sobre a descoberta, os contextos e o uso das máscaras nos espetáculos estudados..... | 52 |
| 3 ANÁLISES DOS ESPETÁCULOS A PARTIR DAS MÁSCARAS..... | 62 |
| 3.1 Em “O Processo das Formigas” | 62 |
| 3.2 Em “Contos que o Tempo Conta” | 64 |
| 3.3 Reflexão sobre o resultado dos dois espetáculos..... | 67 |
| 3.3.1. Vozes do Elenco..... | 67 |
| 3.3.1.a. Espetáculo: O Processo das Formigas..... | 67 |
| 3.3.1.b. Espetáculo: Contos que o Tempo Conta..... | 67 |
| 3.3.2. Vozes da Plateia..... | 77 |
| 3.3.2.a. Espetáculo: O Processo das Formigas..... | 77 |
| 3.3.2.b. Espetáculo: Contos que o Tempo Conta..... | 77 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 81 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 84 |
| APÊDICE..... | 86 |
| ANEXOS..... | 89 |

INTRODUÇÃO

Minha trajetória artística iniciou-se na Escola pública Unidade Integrada Maria José Aragão, localizada no bairro da Cidade Operaria de São Luís (MA), por meio do Grupo GAMAR¹. Foi nesse ambiente que estabeleci meus primeiros contatos com a poesia, a dança, o cinema e o teatro. A democratização de projetos teatrais em bairros periféricos foi decisiva, permitindo que jovens artistas locais reconhecessem suas vocações e desenvolvessem seus talentos em estreita relação com o universo artístico.

Pelo grupo GAMAR, atuei na Aldeia Sesc Guajajara², experiência fundamental para minha maturação artística. O espetáculo *'A Chegada de Lampião no Inferno'*, baseado na obra de José Pacheco, obteve destaque especial, sendo selecionado para representar o estado em uma mostra do Palco Giratório. Essa trajetória reafirmou minha escolha pelo universo das artes, iniciada ainda na juventude. Entendo a prática artística como um processo transformador, que confere sentido e orgulho ao legado do artista.

Segui meu próprio caminho no universo teatral, explorando novas parcerias artísticas. No entanto, algo que permaneceu comigo foi o meu interesse constante por novas formas de fazer teatro buscando uma realização profissional, novas técnicas de interpretação e, especialmente, as que dizem respeito ao Teatro de Animação.

Durante essa jornada independente, tive a oportunidade de vivenciar experiências enriquecedoras ao lado de grupos teatrais, participando de elaborados espetáculos, montado pelo grupo de teatro GAMARA³ (Marabá-PA), em 2008, 2009, 2010 quando trabalhei ali como instrutor de iniciação teatral na escola de artes Cine Teatro Marrocos.

Retornando ao Maranhão, participei como ator da Companhia de Oficina Teatro - COTEATRO de São Luís (MA), em 2015, e, desde 2016 até os dias de hoje faço parte dessa Companhia.

¹ Grupo de Artes Maria Aragão

² A Aldeia Sesc Guajajara é um programa cultural do SESC que visa fomentar e promover a arte e a cultura no Maranhão.

³ Grupo de Artes de Marabá (PA).

Até agora busquei minhas memórias no âmbito das experiências iniciais no teatro. Minhas participações no Audiovisual se definem a caracterização de minha presença cênica como ator em curtas metragens e documentários filmados em São Luís.

Vale registrar também minhas participações como ator em festivais de Teatro e de poesia falada no DAC/UFMA.

Logo, revisarei alguns apontamentos que subsidiaram também meu trabalho de monografia e que considero importantes para ampliar a compreensão do entrelaçamento de experiências pessoais e a pesquisa em questão.

Em 2014, participando como voluntário no Projeto de Extensão CASEMIRO COCO-DEARTC- UFMA, para estudar e praticar as técnicas do Teatro de Animação durante o processo de montagem do espetáculo de bonecos “Moleque Fujão” da Companhia Oficina de Teatro despertou em mim o interesse de conhecer melhor esta linguagem artística.

Quando ingressei na Universidade Federal do Maranhão em 2016.2 no Curso de Licenciatura em Teatro, pude adentrar mais no universo do Teatro de Animação a partir da contribuição da disciplina de Teatro de Máscara ministrada pelo Prof. Dr. Tácito Freire Borralho que me incentivou a pesquisar a máscara como objeto constante nos grupos de brincadeiras populares existentes em nosso Estado, investigando o porquê dos “brincantes em máscara” não deve ser um mascarado simplesmente, porque ele não usa a máscara como disfarce ou camuflagem e, sim, ele pode ser identificado como um brincante “encaretado”, como eles próprios se denominam, por utilizarem genericamente a palavra “careta” em substituição ao termo máscara.

Para a realização do presente trabalho, a pesquisa realizada teve como proposta desenvolver um estudo investigativo da utilização das máscaras teatrais em espetáculos montados em São Luís do Maranhão, com destaque em dois espetáculos encenados pela COTEATRO, em São Luís.

Vale destacar a importância da pesquisa em Máscara dentro da Disciplina de Teatro de Animação, que resultou no meu Trabalho de Conclusão de Curso-TCC em 2021, com o tema “Máscaras: Do ritual ao espetáculo teatral”, sob a orientação do

Professor Tácito Borralho, que iniciou a partir de uma observação de campo no momento espetacular, para fundamentar minha expectativa de compreensão vivenciada como ator mascarado em espetáculo teatral.

Na condição de ator e ator-animador, tenho observado que geralmente na produção teatral maranhense, a máscara tem surgido como um mero complemento de caracterização ou adereço cênico. Nesses casos, prioriza-se o impacto visual do objeto em detrimento da formalização de uma personagem integral, desenvolvida por um "ator em máscara" que domine a técnica da animação.

Soma-se a isso uma lacuna investigativa: a utilização da máscara teatral no Brasil ainda se apoia em estudos de dramaturgos e encenadores europeus. Essa inclinação pode negligenciar a riqueza das máscaras presentes nos espetáculos populares maranhenses, que oferecem uma matriz estética e funcional própria.

Diante desse cenário, a presente pesquisa busca compreender as razões desse fenômeno. É possível que esse distanciamento das raízes populares decorra do próprio formato dos estudos acadêmicos e/ou das práticas de laboratórios de grupos brasileiros, que, ao buscarem a legitimação no Teatro de Animação europeu, acabam por descontextualizar o uso desses elementos na cena regional, dificultando uma compreensão mais profunda e autêntica da máscara teatral presente nos espetáculos populares.

A partir disso é que me propus desenvolver uma investigação que apontasse procedimentos que levasse a entender os processos da encenação dos dois espetáculos da COTEATRO, escolhidos para este trabalho, buscando conhecer as estratégias usadas para aquele tipo de encenação que prioriza o trabalho do ator em máscara, e entender melhor por que o tipo de construção e utilização das referidas máscaras não revelam de forma acentuada os modelos das máscaras produzidas por mestres da cultura popular maranhense.

A motivação para esta pesquisa surge dos resultados observados no *I Encontro de Estudos e Pesquisa dos Elementos Animados do Bumba meu Boi do Maranhão* (2006), atualizados pelas discussões do *5º Encontro Poéticas do Inanimado* (UFMA, 2023). As conclusões desses eventos apontam para um momento propício à integração de máscaras confeccionadas por mestres populares

— como os careteiros do bumba meu boi, os fofões do Carnaval, os caretas de São Bilibreu e os Reisados de Caxias — na cena teatral.

A profusão dessas máscaras nessas brincadeiras revela que elas determinam a função exata dos personagens, completando o jogo teatral em sua essência. Ao investigar a constituição dessas figuras e seus materiais, os grupos teatrais maranhenses podem alcançar poéticas inovadoras com atores em máscara, sem que isso implique, necessariamente, na criação de espetáculos para folclóricos.

Em vista disso, dispus-me a proceder a um levantamento dessas máscaras populares e suas características, além de catalogá-las.

Defini como meu objeto de pesquisa: “Máscaras teatrais em espetáculos encenados em São Luís do Maranhão”, levantando os seguintes construtos e variáveis:

- a) Para a interpretação, o ator precisa encontrar a revelação da personagem que se constrói com a máscara, não a utilizando como mero acessório cênico.
- b) Os processos de animação/interpretação do ator ou brincante popular é que revelarão a personagem criada e expressa pelo objeto máscara. Isso me faz formular a seguinte pergunta.
Em que o brincante em máscara pode revelar uma experiência teatral?

O presente trabalho de pesquisa norteou-se no propósito de alcançar os seguintes objetivos:

Como Objetivo Geral: Estabelecer a relação da utilização de máscaras teatrais e de espetáculos populares na encenação dos espetáculos “O Processo das Formigas” e “Contos Que o Tempo Conta”, realizados pela COTEATRO.

Como Objetivos Específicos:

- a) Registrar os desenvolvimentos de criação de dois espetáculos de Teatro de Máscara da COTEATRO: “O Processo das Formigas” e “Contos que o Tempo Conta”;
- b) Relacionar as metodologias de elaboração de máscaras teatrais e suas utilizações realizadas por mestres europeus e mestres da cultura popular maranhense, na encenação dos espetáculos em pauta;

- c) Definir a utilização dos modelos de máscaras populares na composição dos dois espetáculos estudados.

A pesquisa realizada utilizou a abordagem exploratória qualitativa, aplicando o método de levantamento bibliográfico, análise documental e ex-post-facto, incluindo-se uma investigação de campo. Pela abordagem qualitativa entende-se a compreensão do grupo social, organização ou afim, sem a importância com representações numéricas. O método ex-post-facto trabalha com a observação do ocorrido e suas conclusões. A pesquisa de campo serviu para aprofundar sobre o material já levantado e proporcionou possibilidades de estabelecer conteúdos capazes de propiciar uma análise comparativa entre os resultados dos estudos documentais e as revelações de novos indicadores.

Pode-se afirmar o que foi definido então, como:

Pesquisa documental através dos registros fotográficos e audiovisuais do acervo da COTEATRO, implicando na leitura e análise de 60 lâminas de fotografias analógicas e de um DVD de filmagem de cada espetáculo. Com a utilização de equipamentos que estão disponibilizados na companhia, foi possível catalogar e proceder a descrição visual de cada fotografia impressa e dos arquivos digitalizados. Também a decupagem de imagens videográficas a partir de minuciosa projeção.

Coleta de depoimentos (cujos roteiros estão disponibilizados nos anexos deste trabalho) com seis intérpretes envolvidos no espetáculo “O Processo das Formigas” e cinco intérpretes do elenco da peça “Contos que o tempo Conta” complementando com a opinião de dois espectadores⁴ de cada espetáculo.

Catálogo e registro das tipologias e funções estéticas de cada modelo de máscara utilizada nas encenações. O escopo de resultados da presente pesquisa está composto por três capítulos e uma reflexão e as considerações finais:

No primeiro capítulo faço uma abordagem sobre a máscara e seus contextos na história do homem e uma breve reflexão do seu uso estético, como objeto cênico de finalidade dramática, que implica na configuração de uma personagem.

⁴ Com a justificativa da distância do período em que foram realizadas as recitas dos espetáculos realizados, apenas dois assistentes de cada um dispuseram a colaborar.

O segundo capítulo discorre sobre a máscara nos espetáculos da COTEATRO, onde pretendo fazer aproximações entre a subjetividade e o processo de construção da caracterização na composição das personagens.

O terceiro capítulo apresenta a voz dos envolvidos de alguma forma nos espetáculos analisados, o posicionamento avaliativo de elenco e público que me proporcione condições de estabelecer uma postura crítica sobre as peças.

Já nas considerações finais, estabeleço de forma, o mais plausível, uma possível conclusão do estudo realizado.

As dificuldades encontradas, para a finalização deste trabalho, caso possa-se considerar, devo indicar a distância entre o período das montagens e exibição das peças estudadas e o momento da realização da presente pesquisa, incluindo também o retardamento em receber os relatos dos depoimentos de alguns dos participantes dos elencos e da plateia, mas o que não chegou a comprometer o andamento da mesma.

Quadro teórico de referências:

| Palavras-Chave | Autores Relacionados |
|------------------------------------|--|
| Máscara | BELTRAME, Valmor; SARTORI, Donato e Amleto; PAVIS, Patrice. |
| Ator e brincante em máscara | BORRALHO, Tácito; PICCOLI, Ivanildo; BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. |
| Máscara e folguedo | BORRALHO, Tácito; COSTA, Felisberto Sabino da. |
| Máscara e teatro | AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor; COPEAU, Jacques; FO, Dario; LECOQ, Jacques. |
| Espetáculos / Animação | SCAR / UDESC; Revista Móin-Móin. |

Fonte: Elaborada por Bruno Oliveira da Silva (2025)

A partir dos materiais disponibilizados pelas obras de referências, um tecido de informações auxiliares foi construído com a utilização da leitura de artigos e relatos de pesquisas disponíveis com revistas da área de estudo, como a Moin-moin, revista mamulengo, pastas e brochuras existentes no laboratório de teatro de animação Casemiro Coco/UFMA.

1. A MÁSCARA E SEUS CONTEXTOS DE USO ESTÉTICO

1.1 Aspectos históricos

MÁSCARA (objeto ritualístico e objeto dramático).

A máscara através do tempo vem sendo vista como objeto repleto de signos e símbolos e por isso mesmo apresenta configurações explícitas e distintas: como objeto sagrado, quando usada nos rituais, com uma carga transcendental insofismável e, como objeto cênico de finalidade dramática, que implica na configuração de uma personagem.

Daqui deriva poder excepcional atribuído às máscaras desde os tempos imemoriais, de uma extremidade a outra da Terra.

À máscara o indivíduo pede para transformá-lo em um ser diverso de si; e os homens frequentemente acreditaram que ela os torna capazes de ultrapassar os limites do mundo sobrenatural e, vestindo as máscaras, tornar-se a personificação dos deuses. (Sartori. 2013, p. 28).

Isso fica mais bem entendido se nos voltarmos à tentativa de conhecimento de como funciona a utilização da máscara no contexto da cultura balinesa, considerando-se que ali se distingue a construção da mesma de acordo com sua função e uso.

Em Bali, assim como ocorre em outras localidades do Ocidente, têm-se duas categorias de máscara.

Aquela que podemos qualificar como máscara decorativa é destituída de poder ou espírito, e é, simplesmente, esculpida num bloco de madeira. A que é utilizada no rosto, possui espírito ou alma, e sua madeira deve ser colhida durante

um período propício. Quando finalizada, é levada ao templo para que seja invocado, pelo sacerdote, o espírito da máscara.

Para o dançarino balinês, a dificuldade em sua utilização reside na manutenção da alma ou do espírito da máscara, o que faz com que ele necessite conhecer a "história" por trás dela. (Costa, 2014, p. 11).

A máscara ritualística a exemplo dos DOGON, na África, em que, segundo Dierterlen (1988, p. 28), cada participante membro da Sociedade das Máscaras da aldeia "tem que construir sua máscara para participar nas cerimônias fúnebres". Como observa Borralho, a máscara como instrumento ritualístico é construída de forma especial:

Essa máscara foi construída de fora pra dentro, ou melhor do exterior (de energias exteriores) para dentro do círculo de energias interiores - do oculto. Não amalgamada por um simples artesão, mas por um sacerdote, um ser especial, espécie de demiurgo. E por isso ela não é um objeto meramente revelador com uma função psicológica, é sim um arquétipo do deus, ou anterior a isso, um véu protetor quando da manifestação da epifania da deidade. Funciona assim como a visita do deus ao sacerdote que o invoca na celebração do ritual e seu corpo entra em contato com ele. Ela é então arquétipo, lúbrica (no sentido do sensual), como também totêmica, provoca o animal que "está dentro" e o seu uso, a tentativa de acalmar esse animal. (Borralho, 2010, p.168).

Essa máscara ritualística vem sendo utilizada ainda hoje pelas populações indígenas brasileiras, entre povos africanos, em cultos religiosos de diferentes etnias, como também em alguns folguedos autóctones.

Algumas máscaras têm uma função utilitária; travestimento de caça, elmo de guerra para proteção de quem o veste; outras; uma função mágica, como as máscaras colocadas nas crianças chinesas para afastar as doenças, ou usadas pelos caçadores siberianos para tentar escapar a vingança da caça; algumas são realistas, outras fantásticas. as máscaras podem ser atraentes ou temidas, humanas ou animais, sacras ou profanas, solenes ou bufonescas. (Sartori, 2013, p.30).

Não é possível descartar-se que as máscaras sempre usadas nos rituais estavam ligadas intrinsecamente a evoluções de danças. Isso evoluiu no tempo e nas diferentes culturas nas diferentes formas de cultuar seus deuses. Em algumas dessas culturas, "dançarinos alegres, ora satirizam as imagens do culto, ora transcendem a natureza do culto e passam a satirizar a própria relação da vida social, os elementos de sua cultura e uma reinterpretação dos seres e formas da natureza", como reflete Borralho (2010, p. 170).

A relação inerente entre dança e máscara que era a realização do rito sagrado na prática da magia, não deve ser mais abordada como se podia fazer no

período em que a “a dança do caçador da gruta de Combarelles, que imita com a mesma força e a mesma flexibilidade, o movimento do animal, cuja máscara usa, é já uma vitória do homem em seus embates futuros” (Garaudy, 1973, p.14).

Mas é fato observar-se que o que há de comum a todos esses rituais primitivos é que eles eram dançados e seus participantes estavam mascarados.

Segundo Borralho (2010, p.170) “já na época das grandes civilizações, as práticas religiosas fundadas na mitologia como na Grécia e em Roma, superam o uso das danças étnicas ou religiosas com suas máscaras características”: Fazendo uso dessa reflexão, ainda segundo o Borralho:

Mesmo que se abandone o termo “folclore” para que em seu lugar seja usada indiscriminadamente a palavra “popular”, as manifestações religiosas em que o uso das máscaras era predominante eram os rituais dançados. Com o “domínio público” ou a laicização desses rituais, eles foram se transformando em festivos jogos de divertimento que tomaram um rumo espetacular específico, contendo fragmentos de dramas e encenações que se executam em dado momento da realização de um cortejo ou de uma dança. Há que se registrar que aqui o uso de máscara é indispensável. (Borralho, 2010, p. 170-171).

Seguindo nesse raciocínio, esse é um tipo de teatro popular que alguns autores, como Câmara Cascudo, preferem denominar de “teatro folclórico”, que foi desenvolvido paralelamente às formas oficiais do teatro (até mesmo do teatro das ruas e praças).

Mesclados às celebrações de ritos de passagem e aos ritos camponeses de fertilidade, depois assimilado pelas festas religiosas católicas da Idade Média, esse tipo de espetáculo completamente profano e pagão soube ser abençoado por cultos marginais da Igreja. Soube também organizar-se à imitação da celebração dos Mistérios e Milagres e dos espetáculos patrocinados pela Guildas. (Borralho, 2010, p.171).

Sem precisar depender de um espaço próprio para acontecer, as ruas, praças, portas de residências, são locais mais utilizados. Apresentam-se em tabladou suspensos ou no chão. Atualmente, esses espetáculos se expressam em diversas formas e motivações; ou são de uma piedosa religiosidade popular, ou de uma demonstração de sentimentos religiosos, geralmente no cumprimento de uma promessa, ou são simplesmente a explosão da alegria mais copiosa e irreverente de bandos de foliões que se manifestam em datas propícias.

Margot Berthold (2000) sobre os Autos de Carnaval em Nuremberg⁵, durante a Idade Média – 1486 – descreve uma tradicional forma de cortejo com piadas, disfarces e desmascaramento e um rude e grotesco declamatório de anedotas em verso chamado shwank. “A conclusão desses autos sugere nas últimas cenas que tudo se repetirá algumas ruas adiante” (2000; p.3).

A Charivari⁶ era uma espécie de parada carnavalesca de bufões; seus participantes assustavam os honestos burgueses (...). Sob a proteção de peles de animais e máscaras grotescas, a mascarada, que em Adam de la Halle apresentava ainda um aspecto de comédia de teatro, se convertera agora num fim em si mesma, alheia a toda intenção artística (Berthold, 2000, p. 248).

É-nos é sabido que as festividades populares que desobedeciam ao protocolo oficial foram se organizando paulatinamente e tem-se que:

Entre o século VII e VIII que a festa começa a tomar os diferentes formatos que vão influenciar os carnavais que conhecemos atualmente. A maioria dessas brincadeiras eram diretamente ligada aos costumes das antigas festas pagãs e geralmente contavam com a presença de pessoas mascaradas e fantasiadas. Os principais disfarces eram os que procuravam imitar animais selvagens. (...) Duas das fantasias mais comuns eram a de Urso e a de Homem Selvagem (Ferreira, 2004, p.31).

Como objeto dramático no Ocidente, sabe-se bastante das Personas gregas e atelanas, das máscaras da Commedia dell’Arte, utilizadas efetivamente em funções teatrais, como nas Tragédias, nos Mimos e nas Fábulas.

Por um longo espaço de tempo a máscara teatral caiu em desuso, somente voltando à cena como elemento dramático a partir do Renascimento com a Commedia dell’Arte e, posteriormente, introduzida como instrumento para o treinamento do ator por Jacques Copeau na sua escola do Vieux Colombier⁷.

⁵ Nuremberg foi um centro de destaque do carnaval no final da Idade Média, com o poeta Hans Sachs (1494–1576) sendo um mestre na criação dessas peças jocosas e satíricas, que ridicularizavam vícios e questões da época.

Tradição Atual (2026): A tradição continua viva. A exposição "Fastnacht: Dance and Games at the Nuremberg Carnival" (11/11/2025 a 15/02/2026) no Germanisches Nationalmuseum (GNM) celebra os 600 anos dessa cultura em Nuremberg.

"Gaudiwurm" (Desfile de Carnaval): Em 16 de fevereiro de 2026, o desfile infantil de carnaval de Nuremberg, conhecido como "Gaudiwurm", atravessará o centro da cidade, saindo da Jakobsplatz às 13h00.

⁶ DEL PRIORE, Mary. A serração da velha: Charivari, morte e festa no mundo luso-brasileiro. Festa : Cultura & sociabilidade na América Portuguesa. Tradução . São Paulo: HUCITEC/ EDUSP/ FAPESP/ Imprensa Oficial, 2001. . . Acesso em: 26 fev. 2026.

⁷ O Théâtre du Vieux-Colombier é um teatro localizado na 21, rue du Vieux-Colombier, no 6º arrondissement de Paris. Foi fundada em 1913 pelo produtor e dramaturgo Jacques Copeau. Hoje é um dos três teatros de Paris usados pela Comédie-Française. FONTE: Wikipedia (inglês).

Em sua evolução (de máscara neutra a máscara expressiva) chegou a retomar seu status de objeto cênico / dramático, como composição de personagens. (Gruner 1979, apud Lopes), no livro Jogos de Máscara, oferece um roteiro satisfatório de como o ator deve lidar com a máscara:

Segundo a autora, o portador da máscara visto do exterior mostra que a mesma fica imóvel, na fixidez de sua expressão, o que contrasta de forma totalmente insólita com a vida que vamos lidar. Usando-a é preciso atentar ao movimento do corpo:

- A- Movimento dos braços, das mãos e dos dedos;
- B- Movimentos das pernas até os pés;
- C- Inclinação do rosto ou rotação da cabeça;
- D- Flexão do tronco;
- E- Deslocamento no espaço e muitos outros elementos que vão trazer impressionantes transformações no objeto Máscara.

Em observação do estudo da autora, pode se perceber qual a verdadeira função da máscara, o que nos apresenta de maneira mais completa Nine Beltrame e Milton Andrade.

A Máscara serve para esconder e ao mesmo tempo para revelar. É deste contraste entre imobilidade e movimento, entre expressão fixa e ritmo, entre imaginário da máscara e realismo da forma do corpo que surge a vida e a verdade da máscara. (Beltrame e Andrade, 2010, p.33).

Para Paulo Balardim no prólogo do seu artigo intitulado “A Máscara e seus Desdobramentos Tecnológicos”, assevera:

As máscaras utilizadas com o fim teatral, fazem parte da grande família do Teatro de Animação. Oriundas dos antigos rituais, sempre promoveram a ligação do homem com uma grandeza inapreensível. Meio de comunicação, de proteção e de transformação, interpolando entre o rosto de quem aporta e de quem a observa, a máscara é animada e anima simultaneamente, produzindo efeitos mágicos. Embora esse objeto sirva para ocultar ou dissimular o rosto, revela potencialidades humanas anteriormente ocultas. O corpo que veste a máscara torna-se o corpo da máscara. Ou seja, a máscara exige, do corpo que a porta, outro contorno espacial, uma nova relação com o movimento, com o tempo e com o espaço, de tal forma que possa liberar um novo ser, proveniente dessa mistura entre o homem e o objeto-máscara imbuída de algo “sobre-humano”. (Balardim, 2010, p.139).

A reflexão de Balardim leva a proporcionar as possibilidades de discutir as relações das metodologias de elaboração de máscaras teatrais e suas utilizações realizadas por mestres europeus e mestres da cultura popular maranhense, na

encenação dos espetáculos estudados neste trabalho. Isso porque justamente depende das pessoas, sejam brincantes ou atores, que fazem o uso da máscara em sua transição do ambiente ritualístico para o espaço teatral.

A máscara como objeto dramático volta a ser mais frequentemente utilizada a partir do século XX, não apenas em espetáculos de Teatro de Animação como também largamente no Teatro de atores.

1.2 Aspectos espetaculares: A rua e o teatro

Durante a imersão no manancial das brincadeiras populares existentes a meu dispor, me apercebi da sutil diferenciação entre os comportamentos dos “brincantes em máscara” e “atores em máscara”, segundo o verificado durante o aprendizado na disciplina Teatro de Formas Animadas do Curso de Licenciatura em Teatro/ DEARTC- UFMA.

Essa inquietação instigou minha curiosidade investigativa, conduzindo-me a uma experiência de imersão onde me coloquei como sujeito da própria investigação. Procedi a uma pesquisa de campo em busca de um recorte significativo do universo ritualístico maranhense, elegendo o ritual de morte do Bumba-meu-boi de Seu Valentin⁸, no município em Pindaré-Mirim – MA distante de 255 km da capital.

A escolha desse conjunto tradicional permitiu uma observação direta da espetacularidade⁹ em um dos momentos de maior densidade simbólica do folguedo. Essa experiência em campo foi fundamental para compreender como a máscara e os corpos do atuante se comportam em um contexto ritualístico genuíno, confrontando a prática popular com os estudos da animação.

Já a máscara teatral, elemento cênico utilizado por algumas companhias de teatro, são componentes fundamentais para a construção de personagens específicos que podem atuar como protagonistas apenas ou fazer parte de todo o corpo cênico de uma peça.

⁸ Amo/proprietário do Boi estudado.

⁹ Conceito de fenômeno coexistente com a teatralidade afluído nas brincadeiras populares.

Com os dados da pesquisa de campo devidamente apreciados, busquei a validação dessas observações por meio da prática cênica, participando como ator no espetáculo '*Contos que o tempo conta*' (2019) do grupo COTEATRO - MA. Minha investigação se situa exatamente nesse entremeio: o uso da máscara em sua transição do ambiente ritualístico para o espaço teatral. Esse percurso possibilitou analisar, sob uma perspectiva prática e teórica, as distinções e aproximações entre o “brincante em máscara” e o “ator em máscara”.

Como já vimos anteriormente através das lentes de Borralho, Nine, Costa e Andrade, esse objeto que a figura a face de um brincante ou de um ator concentra energias que transpõem os aspectos simplesmente ornamentais. Na execução de um ritual seja religioso ou apenas lúdico, a máscara de fato esconde e revela como nos propõe Balardim, transportando o seu usuário corporalmente e emocionalmente para um estado de suspensão completamente estranho. Ele joga, brinca “como se fosse” outro. Mais não deixa de cumprir um “estado de espetacularidade”.

O que se dá em outro espaço metafórico, como o palco, é que a máscara, ao compor o personagem facilita o ator a ação de interação, entidades ou seres não humanos.

Essa reflexão me fez pensar que embora, ator, brincante ou brincante/ator acabou tendo necessariamente a mesma relação corpo/voz/ atitude com a máscara que enverga.

1.3 Descrições de rituais religiosos populares e encenações

Tendo-se rascunhado uma breve abordagem do que poderia ser entendido como conceituação das utilizações de máscaras em funções específicas, é possível desenvolver um entendimento mais abrangente sobre suas práticas, como por exemplo, observa Dario Fo que:

Percebe-se na festa de carnaval o aflorar de um ritual muito antigo, um jogo simultaneamente mágico e religioso. Certamente, é na origem da história humana que encontramos as máscaras e, com elas, o travestimento. (Fo, 2004, p.31)

Com esse intuito desenvolvi minhas experiências investigativas em duas linhas que, segundo minhas expectativas, foram capazes de resultar na

compreensão do uso de máscara em espetáculos, respeitando-se os devidos lugares de encenação: as ruas, as praças, os terreiros¹⁰ e os palcos do teatro, considerando-se, assim, a ambivalência desses objetos e seus usos.

Assim, durante o festejo de Santana em Pindaré-Mirim, MA, no Boi de Seu Valentin, foi possível realizar uma experiência de observação.

Cabe aqui ressaltar que aquela experiência me remeteu ao entendimento dos procedimentos de uso da máscara ritualística, num modelo muito especial e complexo que é o envergamento da mesma por um sujeito brincante que assume um status de personagem quase xamânico, o Cazumba, cuja careta (máscara) em algum momento anterior a aquela brincadeira, fez parte de um determinado ritual religioso e que ali, no folgado observado, manteve sua função de ente especial e guardião da brincadeira, seguindo, no momento estudado, um ritual complexo que envolveu religiosidade, cumprimento de voto e realização de festejo de encerramento de ciclo. Um espetáculo teatral de fato ritualístico.

Partindo da observação em campo (durante o festejo de Santana em Pindaré-Mirim-MA, na noite do dia 26 de julho de 2015), da brincadeira que antecedia a morte de um Boi (encerramento de temporada junina), de um conjunto daquela cidade é que me proponho descrever a celebração dessa manifestação ritualística.

A mesma teve início num terreno descampado em um canto de rua, onde, brincantes em roda, todos mascarados de Cazumba, compondo uma roda central, cercados por outra roda de brincantes de cordão e batuqueiros, celebravam de forma bastante peculiar, como num ritual de preparação¹¹, uma espécie de aquecimento ou um "guarnicê"¹² apropriado para seguir-se à paramentação dos brincantes, a tomada do Boi resguardado, para a realização do cortejo que antecederia a levada do boi ao terreiro onde se efetuará a sua "morte".

É importante destacar a observação de uma máscara de papelão (improvisando uma careta de Cazumba) sobre o rosto de um menino, permitindo

¹⁰ É o local sagrado e físico onde se realizam cultos, rituais e oferendas de religiões de matriz africana, como Candomblé e Umbanda.

¹¹ Momento em que sacerdotes preparam a purificação de uma vítima sacrificial ou a iniciação de um neófito.

¹² Rodas de "Guarnicê", aquecimento para o cortejo de morte do Boi de seu Valentin – Pindaré Mirim/MA. 2015.

exibir a sua impressionante expressão corporal¹³, dançando no mesmo ritmo que os demais componentes da roda, com uma postura que mantinha curiosamente a costa levemente curvada, destoando da postura dos demais Cazumbas, despertando um interesse particular de observação.

Figura 1- Máscara/Cazumba de papelão improvisada



Fonte: Acervo do grupo de pesquisa “A máscara nos folguedos Maranhenses”, 2015

Com o foco de interesse voltado para a máscara naquele folgado, despertou-me a atenção a gritante diferença entre a composição das caretas presentes naquele momento da brincadeira, com relação às suas construções, formas e materiais, verificando a estranheza causada pela máscara do menino brincante em confronto às caretas dos outros Cazumbas, entalhadas em madeira, portando uma envergadura elegantemente grave. Fez-me atentar ao que comenta Felisberto Costa sobre a escultura dessas caretas:

A feitura da careta de madeira segue um ritual, em que a concentração é fundamental, cada máscara é única. No momento do fazer, não pode haver equívoco, sob o risco de se perder todo o trabalho. o diálogo com a madeira

¹³ O jogo rítmico, os deslocamento e pausas quebradas que acentuavam o perfeito domínio da coluna e os movimentos, ora de lateralidade, ora de rodopios, demonstrava uma energia espontânea no desenvolvimento e uma dança ancestral onde, pés, braços e cabeça se conectam de modo vibrante, porém cadenciados, em referência a um tronco totalmente semovente.

é um acontecimento único, não há possibilidade de repetição. Se com outros materiais há possibilidade do mascareiro conversar com outrem enquanto realiza o seu trabalho, para alguns, o momento de esculpir a madeira exige o envolvimento integral do corpo. (Costa. 2014, p. 41).

Ali, no caso, a singela e atraente displicência da construção da máscara do garoto, em papelão bruto, sem nenhum adereço ou pintura, desperta um chocante contraste estético que sugere uma postura dialética somente verificada, quem sabe, pelo olhar do pesquisador, que embora envolvido emocionalmente, pode observar que naquele momento, o mais importante que a careta envergada, é o jogo, a brincadeira.

A participação dancística daquele menino brincante, Cazumba improvisado, despertou em mim uma reflexão bastante ampla e inquieta e, principalmente, por que, quando pensei em registrar aquele momento, ele já tinha retirado a máscara do rosto e correu em sentido contrário aos demais participantes da roda. Isso me fez aguçar a observação que me levou à reflexão de tratar-se ali de uma ação contrária ao que ocorre com aqueles que estão no palco e na cena, onde o ator em máscara sustenta o objeto e não o retira durante o espetáculo até deixar por completo o espaço cênico.

Aquela atitude de fato me fez aprofundar a observação sobre em que se constitui a minha pesquisa: proceder à compreensão do comportamento dos brincantes em máscara e atores em máscaras.

Ambos interpretam personagens ou os primeiros processam um estado de suspensão e se tornam vivencialmente um elemento real, no sentido de assumirem um status de ser aquilo que é a função do seu papel.

Por isso, nesse jogo, são brincantes e os segundos, atuam representando personagens que se revelam através da máscara, compondo tipos variados de acordo com a necessidade do seu papel a ser interpretado.

Concluída aquela espécie de preparação ou aquecimento, iniciou-se o cortejo. Mais adiante um fato fenomênico se deu como uma espécie de ruptura ou suspensão temporária do cortejo: em um determinado ponto do trajeto o amo e os brincantes cercaram um altar à frente de um bar do bairro onde se realizava a brincadeira, no qual um promesseiro, com um prato de velas acesas sobre a cabeça, se apoiava a uma mesinha onde se achava a imagem de Santana.

O cortejo acercou-se do espaço e o Boi foi trazido e depositado em frente ao altar, enquanto o próprio amo, em vez de toada, entoou uma ladainha em homenagem a Senhora Santana fazendo assim se cumprir o voto firmado pelo promesseiro.

Figura 2: Altar de Nossa Senhora de Santana



Fonte: Acervo do grupo de pesquisa “A máscara nos folguedos Maranhenses”, 2015.

Na figura 2, observa-se à porta de um bar em Pindaré-Mirim com detalhe do promesseiro ao canto da mesa, aguardando a ladainha para acender as velas e pôr o prato sobre a cabeça.

O Boi então foi descoberto com a retirada dos chapéus de fita dos brincantes que ali os colocaram quando da deposição do Boi para a ladainha e os Cazumbas recolocaram suas caretas para dar sequência ao cortejo.

Mas foi diante da percepção dos procedimentos da preparação que antecedeu o cortejo que me veio os seguintes questionamentos: Como se comporta a utilização da máscara no brincante, durante um ritual qualquer e como se

comporta essa mesma utilização da máscara no ator, em um espetáculo? Um “brincante em máscara” pode se revelar um ator em uma cena teatral?

Uma das possibilidades de responder a essa pergunta é oferecida por Amaral:

Um ato teatral acontece quando o indivíduo que o executa modifica-se, colocando outra personalidade em seu lugar. É outro o seu tom de voz, outra a sua aparência, trata e representa outra coisa que não a simples rotina. O personagem surge quando o ator deixa de ser simplesmente o que é para aparentar ou simbolizar algo além de si mesmo. (Amaral, 2002, p. 41).

Na Companhia Oficina de Teatro é corrente a utilização de máscaras em seus espetáculos, tendo ou não motivação de montagem de espetáculos infantis.

Porém, o trabalho com máscaras é antecedido por uma pesquisa bastante meticulosa sobre a máscara produzida pela cultura popular em suas brincadeiras e folguedos, buscando em cada município do Estado ou bairro de São Luís, os “mascareiros” que as executam. Estuda-se a confecção da máscara, a utilização dela em cada folguedo e sua proposição subjetiva. Isto é, cada máscara tem um significado e esse seu significado, ele realmente é preñado de signos que correspondem a um elemento do imaginário possível de transcender o humano.

Com o objetivo de experienciar uma utilização profícua do objeto máscara, a COTEATRO desenvolveu, há seu tempo, dois espetáculos construídos formalmente com essa perspectiva, que serão analisados mais adiante.

A máscara substitui perfeitamente um personagem que pode ser considerado atuante no presente, que seja humano ou não, e ela pode fazer com que o espectador perceba através da sua potencialidade cênica, qual a situação em que se encontra aquela personagem na cena e em toda a trama que o espetáculo pretende apresentar.

Esse propósito fez com que a Companhia se debruçasse na utilização de uma metodologia que envolvesse todo o acompanhamento (pelo elenco, direção, técnicos e aderecistas) na formulação de um trabalho que abrangesse o desempenho do estudo das máscaras populares, a confecção das máscaras para os espetáculos a partir das técnicas conhecidas nas construções dessas máscaras

populares e o trabalho de desenvolvimento da corporeidade e das entonações vocais necessárias.

Buscando o entendimento de como as máscaras dos folguedos populares são criadas, construídas e utilizadas, a COTEATRO empreendeu um programa de pesquisa que, embora não possuísse um financiamento direcionado para esse fim, continha a instrução de que os seus membros, associados e participantes de elenco, devessem, a cada vez que assistissem a uma apresentação de uma brincadeira tradicional, observassem detalhadamente o uso de máscara por seus brincantes, procurando investigar naquele momento e buscando encontrar o brincante que despertou o meu interesse, após a apresentação, em lugar adequado, para anotar metodologicamente as preciosas informações sobre a elaboração da máscara por ele utilizada.

A primeira descoberta curiosa, em princípio, é que, nem sempre o brincante que porta a máscara foi quem a esculpiu ou modelou. Geralmente em um grupo ou conjunto, os brincantes de um determinado folguedo que brincam portando máscaras, numa categoria de personagens daquela brincadeira, nem todos os participantes são os autores do objeto. Dentre eles há alguns mestres artesãos mascareiros que constroem as suas e as dos demais brincantes.

Diante da pergunta sobre se pode haver distinção entre o brincante (sua forma de brincar) que faz sua máscara e aquele que apenas as colocam para brincar, quase unanimemente se tem a resposta de que: “a assistência pode nunca notar a diferença por que o encaretado segue o mesmo ritmo de todos numa roda; os mesmos passos, a mesma ginga, e tudo”.

Quem coloca o rosto na máscara mesmo construída por outra pessoa se apodera dela ou ela se apodera do brincante e este passa a arremedar os gestos e trejeitos de corporeidade que a personagem exige dele para que se sustente como verdade na brincadeira. “Engana-se quem pensa que qualquer mascarado ou encaretado está apenas se mexendo, se jogando ou se amostrando”. Cada brincante está imbuído do seu papel e lugar no brinquedo, seja em qualquer tipo de folguedo e percebe-se que a bebida alcoólica e a máscara podem até contribuir com sua desinibição e performance, porém pode-se observar que há uma situação de

verdadeira “suspensão” de suas funções cotidianas e um aparente estágio de devir, independente do período e ciclo do festejo em que atuam.

Então, em batalhões de Bumba meu Boi, cordões de Urso, blocos de Fofão, entrudos do São Bilibreu, ou grupos de Reisado, esses brincantes ou foliões sempre vão de diferenciar de quem os assiste no momento de suas atuações.

Máscaras ou caretas, de acordo com sua finalidade de uso nos folguedos de cada época do ano e suas materialidades, são objetos de preceito de estudo e recriação. Algumas são construídas sobre formas geralmente de argila ou gesso e até cimento; outras são simplesmente esculpidas em madeira ou isopor, enquanto algumas são moldadas em tecido ou em couro, de acordo com a brincadeira a qual se destina. Em todos os casos aprendemos que o mestre artesão ao confeccionar a sua ou de outros brincantes se assegura da finalidade (da personagem), tamanho do rosto e outros detalhes pertinentes. Quanto às suas materialidades, sempre depende de para qual tipo de brincadeira se propõe.

Arrisco-me a dizer, diante dos estudos realizados em campo, das análises efetuadas no Laboratório de Teatro de Animação Casemiro Coco/UFMA e em círculos de estudo da COTEATRO, que é possível traçar uma classificação (mesmo empírica) para os tipos e modelos das máscaras investigadas, de acordo com suas funções nas brincadeiras populares. Esses tipos de máscara poderiam ser classificados como:

MÁSCARA MUDA (ou Silenciosa)

- Aquela cuja confecção não elabora articulação de boca, apesar de manter o orifício bucal plenamente esculpido ou moldado. (salvo algumas caretas se Cazumba que articulam silenciosamente suas grandes mandíbulas para efeito de impressionar melhor a assistência);
- Assim, também nos Ursos e outros animais do cordão e também o caçador;
- Nos cabeções (ou Baratinhas) hoje muito raros no carnaval.

MÁSCARA SONORA

- No caso das máscaras de Fofão e Caretas de Caxias que emitem sons de gemidos guturais e articulam de forma “grotesca”, sons articulados e palavras às vezes confusas.

MÁSCARA FALANTE

- Geralmente as máscaras em tecido e couro permitem, mesmo de forma filtrada, transmitir a fala da personagem como a do Pai Francisco, da Mãe Catirina;
- as caretas de tina preta das personagens do entrudo dramatizado do São Bilibreu;
- a meia máscara como da *Commédia dell’Arte*, de uso carnavalesco ou teatral;
- A máscara teatral expressiva, confeccionada para esse fim, como nos espetáculos analisados neste trabalho.

2. HISTÓRIA DA COTEATRO PELA PERSPECTIVA DO TEATRO DE ANIMAÇÃO/MÁSCARA

Em virtude do distanciamento temporal dos fenômenos referentes à criação da Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO), fez-se necessário recorrer a fontes bibliográficas e depoimentos pessoais para a reconstrução desta memória.

O interesse da COTEATRO pela utilização das máscaras remonta ao período de formação do grupo, que, originalmente, pretendia constituir-se como uma cooperativa. O marco inicial dessa trajetória ocorreu quando Aldo Leite¹⁴, ao escrever e montar a peça *A Arca de Noé*¹⁵ como reflexão sobre o cenário político estadual, propôs o trabalho a um coletivo em fase de preparação. Este grupo consolidava-se após a realização de um curso básico de iniciação teatral ministrado pelo próprio dramaturgo.

¹⁴ Aldo Leite: ator, diretor de teatro, teatrólogo e dramaturgo maranhense, nascido no município de Penalva em 23 de agosto de 1941 e falecido em São Luis, capital do estado no dia 5 de novembro de 2016.

¹⁵ Arca de Noé: <https://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2011/05/grupo-mutirao-arca-de-noe.html>

Para a composição do elenco, que contou com alunos do Curso de Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Aldo Leite convidou o professor Tácito Borralho para a direção. A Borralho foi concedida plena liberdade para a idealização de marcações, figurinos e caracterizações da encenação. As técnicas estudadas e praticadas fundamentaram-se na bufonaria e em elementos da *commedia dell'arte*, visando à crítica contundente ao momento político e social do Maranhão.

O espetáculo estreou no Teatro Praia Grande (atual Teatro Alcione Nazaré), no Centro de Criatividade Odylo Costa Filho. A montagem realizada no ano de 1989 estruturou-se como comédia farsa e bufonaria, incorporando técnicas do Teatro de Animação — especificamente a máscara —, embora ainda sem um aprofundamento teórico sistemático. A direção optou por experimentos com máscaras para complementar os figurinos, destacando-se a caracterização de pássaros gigantes.

Visto que a COTEATRO ainda não estava legalmente constituída, Aldo Leite chancelou a montagem sob o registro do Grupo Mutirão. Este intercâmbio entre Tácito e Aldo trouxe para a cena atores remanescentes de espetáculos anteriores, como Tempo de Espera (BORRALHO 2025). Sobre a natureza da obra e a verve do autor, Ubiratan Teixeira (1989, s.p.) assevera:

Aldo é o teatrólogo do agora e do hoje. Com uma visão aguçada sobre o homem como sistema e comunidade [...]. Aldo tem a gesticulação do saltimbanco que, levando suas ideias ao delírio da gargalhada, fere com a precisão de um estripador os órgãos vitais da sociedade. Aldo não constrói tipos. Como encenador brilhante que também é, ele estrutura espetáculos e sua grande preocupação é o palco. [...] *A Arca de Noé* é a parábola da "modernidade" em um país de fantasia, quando essa modernidade é confundida com nepotismo; em que a fórmula "democrática" de governo é a de que os bens públicos são para o uso privado do grupo dominante. Tudo muito transparente, sem retóricas, sem subterfúgios. (Teixeira, 1989).

Ainda segundo Teixeira (1989), o texto de Aldo Leite apresenta-se como uma obra aberta, na qual as falas funcionam como rubricas para a direção, aproximando-se em certa medida do conceito de "teatro total"¹⁶. A inquietação do autor permitiu a experimentação de diversas linguagens: o cômico, o absurdo, o patético e o grotesco tocam-se nos extremos, conferindo a temperatura exata à proposta política de fustigar a corrupção do país mítico ali representado.

¹⁶ Walter Gropius – arquiteto Alemão, fundador da Bauhaus – a pedido do diretor de teatro Erwin Piscator.

A partir do depoimento do ator Domingos Tourinho¹⁷ (2025), intérprete da personagem Noé, foi possível analisar e classificar os personagens da peça, determinando as tipologias das máscaras utilizadas, suas materialidades e as respectivas formas de interpretação que serão detalhadas a seguir:

| Personagens | Tipo de Máscara | Materialidade | Forma de Animação |
|--------------------|------------------------|-----------------------|---------------------------|
| Rei | Maquiagem farcesca | Creme e tinta | Bufonaria |
| Rainha | Expressiva/Grotesca | <i>Papier froissé</i> | Bufonaria |
| Secretário do Rei | Meia-máscara | Papel e couro | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Recepcionista | Maquiagem farcesca | Creme e tinta | Bufonaria |
| Secretária | Maquiagem farcesca | Creme e tinta | Bufonaria |
| Pajens do Rei | Meia-máscara | <i>Papier froissé</i> | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Pajens da Rainha | Meia-máscara | <i>Papier froissé</i> | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Ministros | Expressiva | <i>Papier froissé</i> | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Conselheiros | Expressiva | <i>Papier froissé</i> | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Damas | Meia-máscara | <i>Papier froissé</i> | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Garçons | Meia-máscara | <i>Papier froissé</i> | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Guardas | Meia-máscara | <i>Papier froissé</i> | <i>Commedia dell'arte</i> |
| Arcanjos | Maquiagem farcesca | Creme e tinta | Bufonaria |
| Repórteres | Expressiva/Grotesca | <i>Papier froissé</i> | Bufonaria |

¹⁷ Ator, Diretor, Produtor Cultural e Professor de Artes Cênicas.

| Personagens | Tipo de Máscara | Materialidade | Forma de Animação |
|---------------------|---------------------|-----------------------|---------------------|
| Atletas | Expressiva/Grotesca | <i>Papier froissé</i> | Bufonaria |
| Pássaros do Paraíso | Capacete/Bico | Couro e metaloide | Dança Contemporânea |

As máscaras utilizadas nesse espetáculo constituíram-se em uma diversidade de modelos, de formas e de matérias, dos tipos clássicos aos mais criativos em que se destacam as confecções realizadas pelos próprios atores em mutirão e em oficinas. Destacar também que essa montagem e temporada, ao final, originaram a COTEATRO e cujo núcleo de atores se constituiu nos membros da Companhia, muitos dos quais permanecem até hoje de algum modo vinculado à COTEATRO.

Figura 3: Foto/recorte de jornal O Estado do Maranhão 29 de julho 1989



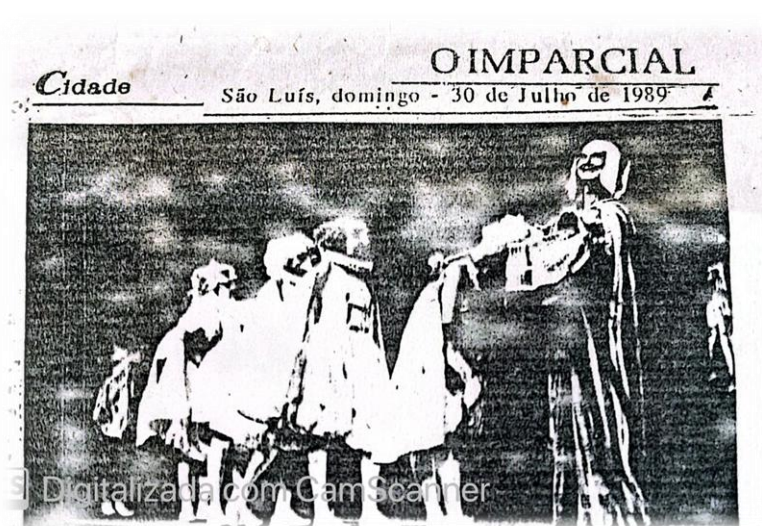
Fonte: Acervo da COTEATRO-MA, 1989.

Figura 4: Programa da Arca de Noé



Fonte: Acervo da COTEATRO-1989

Figura 5: Foto/recorte do Jornal o Imparcial 30 de julho de 1989



Fonte: Acervo da COTEATRO-MA. 1989.

Figura 6: Foto/recorte de jornal O Estado do Maranhão 29 de julho de 1989



Fonte: Acervo da COTEATRO-MA, 1989

Contando com um elenco de mais de trinta atores, Tácito Borralho desenvolveu um trabalho de direção focado em evidenciar as nuances da corrupção e da burocracia excessiva presentes no texto, elementos que entravavam os processos de desenvolvimento social. A produção dos 150 figurinos e adereços ocorreu no Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, executada pelos próprios atores. Conforme registrado em matéria da época:

Estes, na sua grande maioria, são estreados, apesar de contar com a presença de José Inácio, Tourinho, Glória Corrêa e Sandra Cordeiro.

Em depoimento concedido especialmente para esta pesquisa, Tácito Borralho (sete de agosto de 2025), diretor artístico e sócio fundador da COTEATRO, relata o processo de transição e os estudos teóricos que fundamentaram a criação do grupo:

Para o final do ano 1990, foram-se articulando elementos para a possível criação de uma cooperativa de atores, formadas com elementos egressos do LABORARTE e do curso livre de iniciação teatral. Para não se tornar um movimento estéril, pensou-se na montagem de uma tragédia de Sófocles, o que nunca acontecera em São Luís. Aproveitando o espaço do Centro Cultural Odylo Costa Filho, deram-se início aos encontros para formação de elenco e estudos sobre o *Édipo Rei*, com palestras de professores de filosofia, do médico psiquiatra Dr. Ruy Palhano e leitura de textos acadêmicos e jornalísticos sobre a tragédia” (Borralho, 2025).

Esse processo expandiu-se até a efetiva criação da COTEATRO, que, embora idealizada inicialmente como uma cooperativa, foi legalizada em 1992 sob a designação de Companhia. Após a definição do Sítio do Físico como local de apresentação, implantaram-se oficinas de figurinos e adereços que envolveram a participação direta do elenco.

A atriz Ivoní Araújo (2025), integrante do elenco original, complementa as informações acerca da divisão técnica do trabalho de adereçaria e indumentária:

Os figurinos foram desenhados por Miguel Veiga¹⁸ e executados por Mundinha Freitas¹⁹ e ajudantes. Os adereços, também desenhados por Miguel Veiga, foram executados por Tácito Borralho e equipe de colaboradores, especialmente as máscaras (Araújo, 2025).

O Parque Estadual do Bacanga foi o primeiro deste gênero, criado por iniciativa do Governo do Estado do Maranhão.

Situado na área urbana de nossa Capital, possui desde 1984, uma área de 3.061 há (SEMATUR) procede atualmente, a nova delimitação. O seu clima é quente úmido, do tipo tropical, com uma temporada média de 28°C, relevo de Zona de tabuleiros baixos e planície sedimentar aluvional na região dos mangues e igarapés.

A sua vegetação é composta por manguezais, matas galerias, destacando-se com um remanescente da Mata Amazônica, protetoras dos mananciais cujas nascentes naturais alimentam a represa do Batatã, que abastece parte de São Luis.

No Parque, este localizado o Sítio Santos Antônio da Alegria ou o Sítio do Físico mais comumente conhecido, ocupando cerca de 16.000m². Situado à margem direita do rio Bacanga, hoje este sítio encontra-se em ruínas que são o testemunho mudo da grandeza do investimento do Físico-Mor da Província do Maranhão, Antônio José da Silva Pereira. Este empreendimento estava dividido em curtume, indústrias de arroz e pólvora, prisões de escravos (formato triangular), gigantesco fornos, poços etc. Além disso, foram encontrados 17 padrões de azulejos, escadarias com 38 degraus, como também rede de esgotos para águas pluviais e resíduos de curtume.

¹⁸ Miguel Veiga é licenciado em Desenho e Artes Plásticas, é ator, especialista em educação Artística pela Universidade Federal do Maranhão, é também mestre em Pedagogia Profissional pelo IFMA e doutor Ciências da Educação.

¹⁹ Formada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas – UFMA, Pós Graduada em Gestão Cultural – Estácio de Sá e Arte educadora.

Toda sua construção, feita à base de pedra, cal e óleo de baleia, data do século XVIII. Atualmente, existe o projeto para transformá-lo em uma grande área de lazer campestre, incluindo camping, instalação para piqueniques. Além de um espaço para apresentação de grandes espetáculos ao ar livre.

Dando prosseguimento às atividades de Plano de Turismo Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, a Cooperativa Oficina de Teatro – COTEATRO apresenta “ÉDIPO REI”, de Sófocles, um dos maiores clássicos da dramaturgia grega.

Figura 7: Folhetos distribuído para o público/1992

SÍTIO DO FÍSICO

O Parque Estadual do Bacanga foi o primeiro deste gênero, criado por iniciativa do Governo do Estado do Maranhão.


Situado na área urbana de nossa Capital, possui, desde 1984, uma área de 3.061 ha (a SEMATUR procede atualmente, a nova delimitação). O seu clima é quente úmido, do tipo tropical, com uma temperatura média de 28°C, relevo de Zona de tabuleiros baixos e planície sedimentar aluvional na região dos mangues e igarapés. A sua vegetação é composta por manguezais, matas de galerias, destacando-se com um remanescente da Mata Amazônica, protetoras dos mananciais cujas nascentes naturais alimentam a represa do Batatã, que abastece parte de São Luís.

Dentre a sua vegetação, destacam-se o anjelim, o pau d'arco, a andiroba, a faveira e o jabolá, atingindo este até 25 metros de altura. Já na fauna, encontram-se espécies em extinção, como o gato-maracajá e a surucucu-de-fogo. No Parque, está localizado o Sítio Santo Antônio da Alegria ou Sítio do Físico mais comumente conhecido, ocupando cerca de 16.000m². Situado à margem direita do rio Bacanga, hoje este sítio encontra-se em ruínas que são o testemunho mudo da grandeza do investimento do Físico-Mor da Província do Maranhão, Antônio José da Silva Pereira. Este empreendimento estava dividido em curtume, indústrias de arroz e pólvora, prisões de escravos (formato triangular), gigantesco fornos, poços, etc. Além disso, foram encontrados 17 padrões de azulejos, escadarias com 38 degraus, como também rede de esgotos para águas pluviais e resíduos de curtume.

Toda a sua construção, feita à base de pedra, cal e óleo de baleia, data do século XVIII. Atualmente, existe projeto para transformá-lo em uma grande área de lazer campestre, incluindo camping, instalação para piqueniques, além de um espaço para apresentação de grandes espetáculos ao ar livre.

Dando prosseguimento às atividades do Plano de Turismo Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, a Cooperativa Oficina de Teatro - COTEATRO apresenta “ÉDIPO REI”, de Sófocles, um dos maiores clássicos da dramaturgia grega.

Seja bem vindo ao Sítio do Físico e sinta-se como estivesse vivenciando um encontro histórico com os valores culturais da civilização campal em honra a Dionísios.



ATENÇÃO:

Você se encontra em um parque ambiental que precisa ser preservado.

Sendo Assim:

- ✓ Não coloque lixo no chão;
- ✓ Cuidado ao fumar: uma pequena labareta pode destruir, em segundos, aquilo que a natureza levou anos para produzir;
- ✓ Devido ao valor histórico das ruínas, é aconselhável não retirar pedra ou qualquer tipo de objeto, bem como se locomover entre as mesmas;
- ✓ Para evitar acidentes, pede-se não subir nas árvores ou jogar qualquer tipo de objeto para apanhar as frutas;
- ✓ Escute e siga atentamente as informações dos guias e recepcionistas.

Apoio: TV Mirante
Coca-Cola
Casas Perambucanas

Brahma
Bem-Vigilância

Promoção: Secretaria de Estado da Cultura
COTEATRO
Patrocínio: Sebrae / Func / C.V.R.D.

Fonte: Acervo da COTEATRO-MA, 1992.

Figura 8: Cenografia do espetáculo *Édipo Rei –Sítio do Físico*, 1992



Fonte: Fotografia de Murilo Santos. Acervo da COTEATRO, 1992

Texto transcrito do programa da peça no ano de 1993

ÉDIPO REI - A Peça de todos os Tempos

A história pouco difere da manchete de um jornal escandaloso de nossos dias. E a notícia, se fosse redigida por um repórter policial comum, não teria interesse por mais de vinte quatro horas.

Escrita por Sófocles, um dos três trágicos gregos, matém seu interesse há mais de vinte e quatro séculos.

Ao contar sua história – a de incansável detetive que ao encerrar sua investigação , conclui que o criminoso que buscava, é ele mesmo – Sófocles fez dela a mais perfeita de todas as tragédias gregas: trnsformou-a nun instante crucial do teatro, num momento decisivo do drama, provalvemente a melhor peça de todos os tempos.

O crime não é vulgar: o homicida que o investigador procura, matara um rei. Mais que um assassinato, descobre-se, ao longo de todo o inquérito, foi cometido parricídio, e além de parricídio, incesto. O criminoso matou o próprio pai e casou-se com a própria mãe, sem ter consciencia disso. Ao terminar sua convulsiva busca, o investigador aprenderá que esteve o tempo todo à procura da própria identidade – é ele “o filho maldito, o marido maldito, o maldito assassino do próprio pai”.

Através da urdidura de sua trama, do desenho magistral de seu personagem título, do resumo da humanidade que traça através dos coadjuvantes, da beleza sem par dos versos com que o cômico sublima e comenta os mais importantes momentos da ação, reside, em Édipo Rei, o permanente fascínio e a perene magia que seduzem as platéias de todo o mundo, há mais de dois mil e quatrocentos anos”.

Figura 9: Programa da Peça/1993



Fonte: Fotografia de Edgar Rocha. Acervo da COTEATRO-MA, 1993.

TIPO DE MÁSCARAS UTILIZADAS NA PEÇA ÉDIPO REI

Figura 10: Fôrma em argila para imitação da persona com cabo



Fonte: Acervo da COTEATRO-MA ,2021

Figura 11: Máscaras personas estilizadas com cabos



Fonte: Fotografia de Edgar Rocha. Acervo COTEATRO-MA, 1993

Figura 12: Fôrma da máscara mortuária em gesso



Fonte: Projeto de Extensão Casimiro Coco, 2024

Figura 13: Imitação de máscara mortuária



Fonte: Fotografia de Murilo Santos. Acervo COTEATRO-MA, 1989.

As máscaras eram afixadas aos mantos dos atores do coro, permanecendo recobertas pela própria estrutura da indumentária, que envolvia a parte posterior das cabeças. Tais dispositivos eram revelados apenas nas cenas finais do espetáculo, momento em que o coro passava a apresentar duas faces: uma com olhos abertos e outra com olhos cerrados. Essa dualidade tornava-se visível ao público por meio da movimentação coreográfica e da alternância nas falas dos intérpretes.

O processo de reprodução das máscaras para a montagem de *Édipo Rei* seguiu uma metodologia de produção em série, visando à uniformidade da peça. Inicialmente, foram esculpidas formas em gesso pedra, posteriormente reproduzidas em cimento para conferir maior durabilidade aos moldes. Essa técnica permitiu a confecção simultânea de cinco unidades por vez.

Para a estrutura das máscaras, utilizou-se a técnica de papietagem, empregando camadas de papel *Kraft* e sacos de cimento vazios, materiais que conferiam leveza e resistência ao objeto. Este procedimento técnico foi padronizado para a fabricação de ambos os estilos de máscaras utilizados no espetáculo, garantindo a coesão visual necessária à encenação.

O interesse em dar continuidade às montagens da Companhia com a utilização de elementos do Teatro de Animação consolidou-se de forma orgânica, visto que parte dos sócios do grupo era composta por professores e discentes do curso de Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Esse cenário favoreceu um intercâmbio natural entre a produção artística e o ambiente acadêmico.

A partir de 2006, estabeleceu-se uma interação direta com o Projeto de Extensão Casemiro Coco. Integrantes da COTEATRO passaram a integrar as pesquisas de campo e os laboratórios de experimentação técnica desenvolvidos pelo projeto, que, naquele período, dedicava-se ao estudo aprofundado do boneco popular maranhense, o Cassimiro Coco.

Com o apoio institucional da COTEATRO, a iniciativa logrou o patrocínio da Petrobras por meio do Prêmio Myriam Muniz (2007). Esta parceria viabilizou um minucioso trabalho de coleta de relatos e levantamento documental em todo o estado do Maranhão, mapeando os mestres "Casimireiros" residentes ou que transitaram pelo território maranhense. O resultado dessa investigação culminou na publicação, em 2008, da obra intitulada *Casemiro Coco: trajetória e resgate do boneco popular do Maranhão*.

Figura 14: Capa da Brochura sobre o Casimiro Coco



Fonte: Acervo do Projeto de Extensão Casimiro Coco-UFMA.

A partir da análise dos procedimentos descritos na obra *Teatro de Animação: para sala de aula e ação cultural* (EDUFMA, 2015), conclui-se que a experimentação baseada em dados coletados em campo constitui o trabalho precípua do projeto Casemiro Coco. A pesquisa de campo, ao ser transposta para o ambiente laboratorial, permitiu que o Projeto de Extensão iniciasse um estudo sistemático sobre as máscaras dos folguedos populares maranhenses.

Nesse contexto, as práticas de reprodução, remodelação e estilização contaram com a colaboração ativa de artistas da COTEATRO, cujo objetivo era o aprofundamento técnico para aplicação em seus espetáculos. Seguindo esse traçado metodológico, o Grupo Casemiro Coco — núcleo especial do projeto composto por docentes e discentes da UFMA, além de integrantes da COTEATRO — iniciou uma investigação sobre a "Pedagogia da Máscara", fundamentada nos pressupostos de Jacques Lecoq.

A expansão dos estudos sobre o pesquisador francês suscitou a necessidade de investigar a máscara mortuária e sua aplicabilidade individual para cada intérprete. Essa abordagem atende aos princípios observados por Dario Fo, nos quais o próprio ator assume a confecção de suas máscaras (neutra, larvária e expressiva).

É relevante notar que, no processo de experimentação do grupo, o formato da máscara larvária foi frequentemente substituído por uma figuração grotesca. Essa escolha teórica ampara-se nas reflexões de Mikhail Bakhtin sobre o grotesco, compreendido como a representação de um ser em estado de deformação ou pré-formação, o que amplia as possibilidades de jogo cênico e distanciamento da realidade cotidiana.

Figura 15: Máscara grotesca



Fonte: Projeto de Extensão Casimiro Coco/UFMA, 2024

A fim de realizar um estudo de adequação e investigar o uso das máscaras de folguedos populares em espetáculos teatrais, o grupo do Projeto de Extensão optou por uma metodologia que integra a investigação de campo à análise técnica em laboratório. Esse processo de transposição do objeto popular para o contexto cênico resultou em um registro detalhado, conforme apresentado a seguir:

São: o “Fofão” no Maranhão, uma espécie de *pierrô* pobre, de chitão colorido com golas e guizos, mas de aspecto grotesco, pavoroso e triste lembrando um pouco o carnaval de Basel; o “Clovis”, no Rio de Janeiro e o “Palhaço” em Pernambuco.

Figura 16: Fôrma de argila de máscara de fofão



Fonte: Acervo pessoal de Pele Fontenelle, 2025

Figura 17: Máscara de fofão: Feição grotesca



Fonte: Acervo pessoal de Pele Fontenelle, 2025

Confecção: Papелagem sobre fôrma de argila. O acabamento é a pintura em tinta óleo em cores quentes e uma cabeleira de sisal em macramé.

Figura 18: Máscara de Cazumba, tipo de cabeleira – Feições: Zoomórficas



Fonte: Acervo de Projeto de Extensão – Casemiro Coco – UFMA, 2023.

Figura 19: Máscara de Cazumba, tipo de cabeleira – Feições: Zoomórficas



Fonte: Acervo de Projeto de Extensão – Casemiro Coco – UFMA, 2023

Figura 20: careta de Cazumba de torre feições zoomorfas do bumba-meu-,Boi de Seu Valentn



Fonte: Acervo pessoal de Bruno Oliveira, 2022

Figura 21: careta de Cazumba de torre feições zoomorfas do bumb-meu-Boi de Seu Valentn



Fonte: Acervo pessoal de Bruno Oliveira, 2022

Confecção: Há basicamente dois tipos de máscaras de cazumba, embora isto venha a ser uma situação definitiva, pois um brincante poderá livremente criar um ou mais elemento que se agreguem a esses dois tradicionais.

- Máscara de cabeleira: são aquelas que podem ter a face totalmente talhada em madeira e completada por tecido ou pele de animal, com orelhas gigantescas e cabeleiras bastas confeccionadas por pelúcia. Podem também ser totalmente executada em tecido com a focinheira estofada com recheio de algodão;
- Máscaras de Torres: que se multiplicam entre as torres confeccionadas em armações de vergalhão fino de ferro e enfeitadas com cordões natalinos brilhosos; torres de isopor. Ponto comum: essas torres, na maioria muito pesadas se equilibram sobre a cabeça do brincante completando a face que é a máscara propriamente dita, e sempre toda ela esculpida em madeira.

Figura 22: Máscara de careta



Fonte: Acervo do Projeto de Extensão Casemiro Coco, 2025.

Figura 23: máscara de reisados careta de Caxias/MA



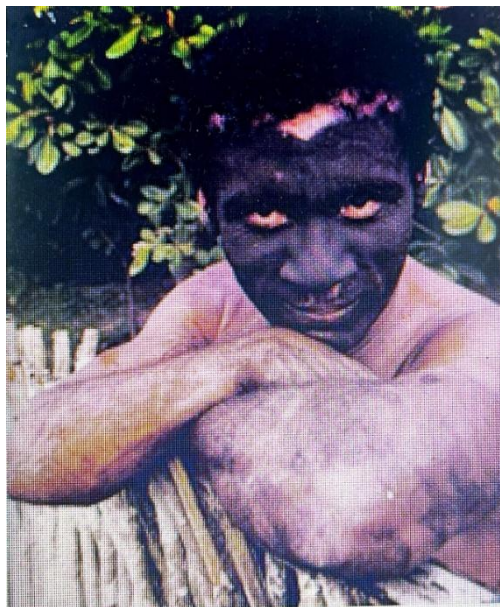
Fonte: Acervo pessoal de Flavia Andreza, 2012

Os Caretas de Caxias: Os Caretas, como são denominados em Caxias do Maranhão, são na verdade grupos de reisado, com todos os elementos animados do bumba nordestino como costuma acontecer em todos os grupos de reisado no Nordeste.

Confecção: Algumas são construídas como couro de animal peludo, outras com papel e cola.

Todas levam à cabeça uma imitação de coroa. O curioso é que nesse folguedo “os reis” substituídos pelos “caretas” são muito mais de três. É muito comum haver cinco ou mais brincantes nesse papel cujo traje é uma túnica de palha trançada como esteira, como as extremidades desfiadas.

Figura 24: Máscaras de tisna de São Bilibreu



Fonte: Fotografia de Albanir Ramos, 2023

Confecção: Tisna de pó de carvão com lama ou azeite, espargida sobre todo rosto do brincante.

2.1. Reflexão sobre a descoberta, os contextos e uso das máscaras nos espetáculos estudados.

O Processo das Formigas

Em primeiro lugar, após a determinação de montar o espetáculo, o grupo da COTEATRO, empreendeu parceria com o Projeto de Extensão Casemiro Coco, do Departamento de Artes Cênicas, do CCH-UFMA, para aprofundamento de estudo de técnicas de máscaras a partir das pesquisas realizadas pelo projeto. A intenção era aproveitar o espaço do Laboratório de Teatro de Animação Casemiro Coco e implementar um estudo de confecção e animação de máscaras, com os atores animadores, o que se deu a partir da definição e elaboração do texto dramático, fundamentado em fontes documentais existentes no Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão e na Biblioteca Nacional.

O espetáculo de autoria de Tácito Borralho é baseado em documentos levantados por Jomar Moraes e publicados no Suplemento Cultural PROJEÇÃO-SIOGE, em 1981 e na obra de José Eulálio Figueiredo de Almeida – 2001, baseada

nos mesmos documentos. O espetáculo, resultado dos estudos das obras citadas, tem a elaboração realizada pelo Projeto de Extensão Casemiro Coco em parceria com a Companhia Oficina de Teatro-COTEATRO, durante o período de 2011-2012, a partir de oficinas de elaboração de texto, confecção de máscaras e estudo de atuação da animação do ator em máscara. Ele agora se realiza graças ao programa de apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, através do Edital Universal de Apoio a Cultura Maranhense – 2010/ 2011 e apoio institucional da PROEX -UFMA.

A história (e é história mesmo com H) ocorreu na primeira metade do Século XVII em São Luís do Maranhão, quando os frades franciscanos do Convento de Santo Antônio²⁰, em São Luís, nos anos de 1712 a 1714, moveram um processo judicial contra as formigas que habitavam o terreno do referido convento, acusando-as de furto qualificado, por abrirem túneis para furtar a farinha da dispensa dos frades, e pelo dano a propriedade, pois os túneis feitos pelas formigas ameaçavam a

²⁰ [...] O padre Manoel Bernardes na Nova Floresta, (Livraria Lelo, 1949, volume I, páginas 326 e seguintes) “notícia extraordinário pleito” que ocorreu entre os religiosos menores da Província da Piedade do Maranhão e as formigas daquele terreno. Foi o caso (conforme narra um sacerdote da mesma religião e província) das formigas que minaram a despensa dos frades, afastando a terra debaixo dos fundamentos que ameaçava a própria ruína. Furtaram a farinha de pau, que ali estava guardada para o abasto da comunidade. A fim de colocar um basta na subtração, as formigas foram colocadas perante o tribunal da Divina Providência. Designados procuradores; o prelado seria o juiz que, em nome da Suprema Equidade, ouvisse o processado e determinasse a presente causa. Houve libelo. Seguido de contestação do contexto, extrai-se este trecho: “as formigas, recebido o benefício da vida por seu criador, tinham direito natural a conservá-la por aqueles meios que o mesmo Senhor lhes ensinara. Pelo juiz, vistos os autos, foi dada a sentença e pondo se com ânimo sincero na equidade que ele pareceu mais razoável, deu sentença que os frades fossem obrigados a assinalar dentro de sua cerca sítio competente para vivendas das formigas, e que elas, sob pena de excomunhão, mudassem logo de habitação, visto que ambas as partes podiam ficar acomodadas sem mútuo prejuízo. Outro religioso, por mandado do juiz, em nome do Criador, fez a leitura da decisão, nas bocas dos formigueiros”. Os autos do processo encontram-se no arquivo do convento; faltam as primeiras páginas. A parte conservada começa com a atuação de embargos de contraditas com que as mesmas rés, por seu curador ad litem, vieram contra as testemunhas que haviam jurado por parte dos reverendos autores. Têm a data de 17 de janeiro de 1713. Por despacho de 24 de janeiro, o juiz, que era reverendo padre vigário-geral, o licenciado João Teixeira de Moraes, desprezou os embargos. Depôs, como testemunha, o capitão Urbano Rodrigues, de idade que disse ser de 94 anos. Consta, ademais, a seguinte certidão: “Eu, escrivão do eclesiástico, abaixo assinado, em cumprimento do despacho acima, fui ao Convento de Santo Antônio dos Capuchos, sendo lá na sua cerca citei as formigas em sua própria pessoa, por todo o conteúdo na petição e despacho acima, lendo-lhes tudo de verbo ad verbum, havendo-lhes nesta forma a citação por feita, em fé do que passei a presente em São Luís, 19 de junho de 1714- Joseph Gunstardo de Beckanz”. Segue-se o termo de Juramento aos Santos Evangelhos deferido a um novo curador “ad hoc” dado às rés, e o termo de vista aos autores em 20 de junho. “E aqui parou o processo sem mais ter andamento até hoje”. (Disponível em: www.direitonosso.com.br O Direito Nosso de Cada Dia - categorias fábulas de convivência /direito nosso. Relatado por Luiz Vicente Cernicchiaro que é ministro do superior tribunal de justiça e professor titular da Universidade de Brasília).

estrutura física do prédio. E esse é dos fatos mais insólitos da nossa história e também da história do Direito.

A leitura coletiva e participativa do elenco sobre os autos fragmentados do Processo das Formigas, implantado pelo corpo eclesiástico daquele convento, formado pelos frades do convento, definiu personagens e falas, o que levou à criação da caracterização completa das personagens que, além de um trabalho de excelência sobre as máscaras, desenvolveu um arrojado designer de trajes e cenografia.

Por meio das peças, mesmo incompletas (tendo sido perdidas as partes inicial e final dos autos), pode-se ter ideia da demonstração de poder da Igreja. “Vamos apresentar o nível de discussão da época, quando a confusão entre o direito praticado nos tribunais eclesiásticos e nos tribunais civis era confundida”, diz Borralho.

Para contar essa história, além das máscaras, Borralho lança mão de linguagens do teatro popular a exemplo da *commedia dell'arte* (improvisado) e do histrionismo (exagerado em gestos e emoções). “Quem for ao teatro vai se divertir bastante,” adianta o diretor.

Há poucos anos sem levar novos espetáculos aos palcos, Borralho se diz entusiasmado com o projeto. “Gostei muito do resultado final da montagem e acredito que este seja o primeiro espetáculo de máscaras do Maranhão”, observa. A intenção do grupo é, após essa curta temporada, voltar a encenar a peça²¹.

Os estudos do método utilizado por Jacques Lecoq na formação de atores, em seu Laboratório de Estudos do Movimento, inspiraram a pesquisa das máscaras para a composição do espetáculo.

A pesquisa para a composição das máscaras e do jogo cênico do espetáculo *O Processo das Formigas* fundamentou-se no método de Jacques Lecoq, especificamente nas investigações desenvolvidas em seu Laboratório de Estudos do

²¹ Fizeram parte do elenco da peça os atores e atrizes Raimundo Reis (Pe. Guardião); Maxlow Furtado (Escrivão Eclesiástico); Maciel Mourão (Primeiro Curador das Formigas); Zeca Rolland (Vigário Geral); Abel Lopes (Pe. Vigário Geral Forâneo); Diego Garcez, Cristian Ericeira, Bianca, Marques e Vanessa Bastos (Testemunhas das Formigas); e Vanessa Costa (Testemunha dos Frades). Fonte: O Estado do Maranhão. Postado por Lio Ribeiro

Movimento (LEM). A abordagem de Lecoq sobre a dinâmica do movimento e a transposição da natureza para o corpo do ator serviu de base para a construção da corporeidade das personagens.

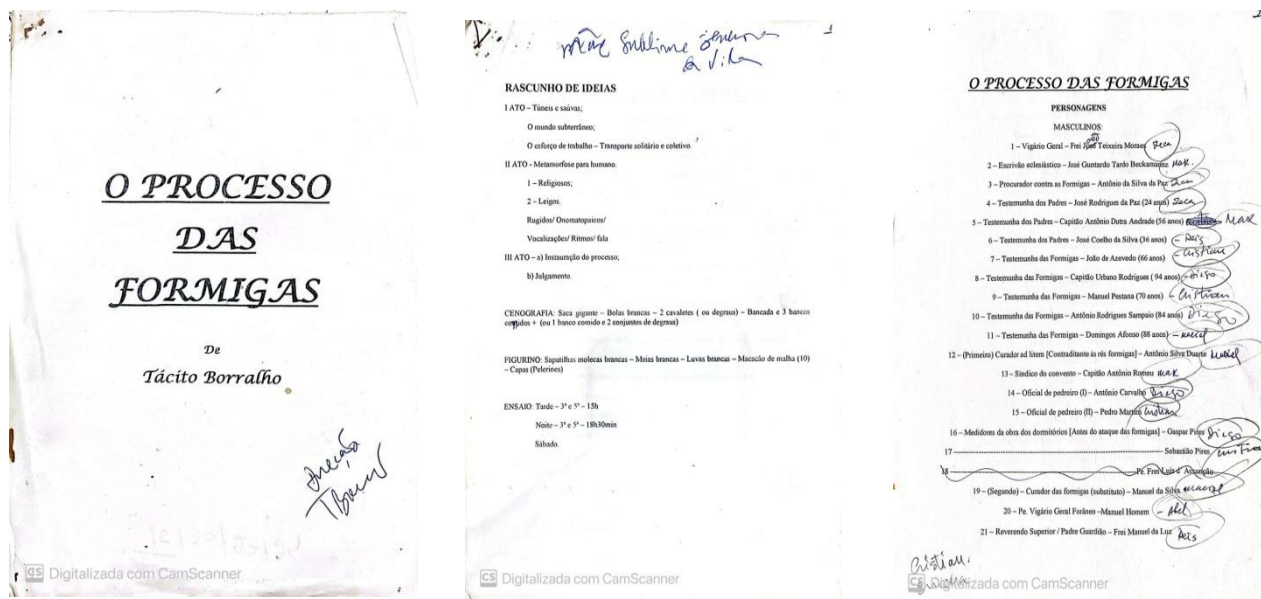
Conforme o texto dramaturgico disponível nos arquivos da COTEATRO, a obra foi estruturada a partir de um roteiro de ideias que organiza a narrativa em três atos distintos.

Figura 15: Cena do Espetáculo O Processo das Formigas



Fonte: Fotografia de Paulo Socha. Acervo da COTEATRO, 2012.

Figura 26,27,28: Fotos digitalizadas do texto original do Processo das Formigas



Fonte: Acervo da COTEATRO-MA, 2026

Rascunho de ideia

| Ato | Descrição e Foco Dramático |
|--|--|
| I ATO — Túneis e Saúvas | Exploração do universo das formigas e seus túneis. A cena caracteriza-se pelo escuro total, representando um "mundo tenebroso". Os focos dramáticos residem no roubo da farinha e no esforço do trabalho, enfatizando o transporte solidário e coletivo. |
| II ATO — A Metamorfose | Momento da transição performática ("o giro formiga") para a figura humana. Divide-se entre os núcleos "Religiosos" e "Leigos", utilizando rugidos onomatopeicos, vocalizações ritmadas e falas estilizadas. |
| III ATO — O Tribunal | Instauração do processo e o julgamento propriamente dito. |

A materialidade do espetáculo foi pensada para dialogar com a simbologia da máscara e a funcionalidade do movimento.

Especificações de Cenografia e Figurino

| Elemento | Descrição Técnica |
|-------------------|--|
| Cenografia | Saca gigante; bolas brancas em tamanhos decrescentes; dois cavaletes (ou degraus); bancada e dois conjuntos de degraus. |
| Figurino | Capas <i>pelerine</i> dupla face (marrom/preto e cinza/preto); macacões de malha preta com capuzes; sapatilhas e meias brancas; luvas brancas. |

Fonte: Elaborada pelo autor (2026), com base nos arquivos da COTEATRO

O espetáculo *O Processo das Formigas* apresenta uma estrutura de elenco complexa, na qual dez intérpretes (sete atores e três atrizes) se dividem na execução de vinte e seis papéis, viabilizados pela técnica da duplicação de personagens por meio do uso de máscaras. A distribuição organiza-se conforme a Tabela 3.

Distribuição de Personagens em *O Processo das Formigas*

| Categoria | Subgrupo: Clero | Subgrupo: Formigas/Cidadãos |
|-------------------|------------------------|------------------------------------|
| Masculinos | 4 Frades e 10 Leigos | 7 Cidadãos |
| Femininos | 3 Leigas | 2 Cidadãs |

Fonte: Elaborada pelo autor (2026)

A confecção das máscaras ocorreu no laboratório do Projeto de Extensão Casemiro Coco (UFMA). O processo baseou-se no método expandido de Jacques Lecoq, iniciando-se pela moldagem do rosto do intérprete com atadura gessada para a obtenção da máscara mortuária (positivo em gesso pedra). Sobre esta base, foram construídas as máscaras neutras, grotescas e expressivas utilizando a técnica de *papier froissé*. Conforme relata o ator Diego Garcez (2025), as máscaras expressivas sofreram adequações na cavidade bucal para garantir a projeção da voz falada.

A preparação vocal, coordenada por Tácito Borralho, utilizou máscaras de treinamento específicas para testar timbres e inflexões. No que tange ao figurino, a versatilidade foi à tônica: macacões de malha preta serviam de base para grandes *pelerines* dupla face que, por meio de diferentes dobraduras em cena, transformavam-se em novos trajés, acompanhando a troca de máscaras e a transmutação das personagens (Garcez, 2025).

Contos que o Tempo Conta

Neste novo trabalho, a COTEATRO buscou empreender uma experiência em montagem com teatro de máscara, que a princípio desafiasse não apenas a construção do espetáculo, mas também sua destinação ao público alvo. Com a intenção de apresentar apenas para adultos, com toda uma roupagem cênica de teatro infantil, a partir da reelaboração de contos cruéis, o espetáculo deveria servir para provocar discussões sobre o antigo modelo de educação fundado em causar pavor nas crianças, para impingir-lhes a submissão e obediência. Quando pronto,

atendendo ao convite do da direção do Teatro Arthur Azevedo (mesmo sabendo o risco que corria por se tratar de plateia comum), para compor sua programação da Semana da Criança, do ano de 2019, resolveu mostrar o espetáculo em apenas uma sessão, em caráter experimental. No Release disponibilizado para divulgação consta o seguinte texto:

“Histórias que ouvimos dos nossos avós nos alpendres das casas antigas ou que babás contavam para chamar o sono das crianças”. São três contos noturnos que inspiraram a COTEATRO a compor um espetáculo infantil que, embora conserve a fantasia dos contos infantis não traz o comum de como é narrado nos contos de fada, sem deixar de revelar um universo fabular maravilhoso. Assim, as histórias da “Menina e a Figueira, Zabel e a Cachorrinha e A Moura Torta”, são recontadas num enredo adaptado aos nossos dias. “Com um grande elenco e usando a linguagem cênica do Teatro de Ator e Ator em Máscara, as três histórias transcorrem pontuadas pela narração de um boneco gigante que representa o tempo”. O espetáculo utilizou-se de técnicas de animação, incluindo um boneco gigante, objetos animados, sombras e atores em máscara, para narrar às histórias que ouvíamos à “boca da noite”, por nossos avós. “Contos inesquecíveis que ecoam no imaginário popular, mas que aqui, embora pretendêssemos dedicar às crianças numa linguagem de encantamento, preferimos contá-los como os escutamos, mas para um público adulto, acreditando que este terá à sua disposição, filtros morais e psicológicos necessários para uma recepção adequada” (2019).

Todo trabalho de estudo, criação e confecção de máscaras, adereços, trajes e cenografia, foi realizado em oficinas na sede da COTEATRO e em seguida, na sala de ensaios, procederam-se os exercidos de interpretação, preparação vocal e corporal para atores/atrizes em máscara.

A metodologia aplicada para compor toda a visualidade do espetáculo baseou-se em rodas de leitura e de textos para definição da melhor versão publicada dos contos conhecidos e apresentação de relatos de contos recolhidos da oralidade popular por contadores de histórias dos povoados maranhenses.

Após decididos os contos, nas versões eleitas, o elenco foi organizado em três grupos de estudos para sintetizar, definir as falas de cada história. Dessa forma os contos foram limitados em três e adaptados para textos dramáticos construídos coletivamente e finalizados pelo dramaturgo Tácito Borralho, diretor do trabalho. Finalizado esse processo, os participantes de cada grupo iniciaram os rascunhos de figurinos, máscaras e as propostas de elementos cenográficos para conto que deveria ser encenado funcionando como atos de uma peça completa.

Em seu depoimento sobre o espetáculo, o ator Rogerio Vaz (17 de agosto de 2025) discorre: “Durante toda a discussão foi levantada a situação de como seria intitulado o espetáculo. A primeira opinião foi: “Contos Cruéis” com a intenção de discutir com pedagogos e pais interessados sobre essa forma de informação literária da fantasia infantil. Após grande debate, o elenco geral preferiu encontrar um título mais apropriado para o formato de montagem idealizado para a peça. Então surgiu ideia do nome, “Contos que o Tempo Conta”, pois estes seriam apresentados, costurados por um narrador simbolizando o Tempo, desempenhado por um boneco gigante que faria a narração da introdução a cada conto a ser apresentado”.

Segundo informação da atriz Tatiane Sampaio, a elaboração das máscaras foi realizada a partir de formas construídas em gesso, priorizando o formato base do rosto de cada ator ou atriz, construindo novas máscaras ou reformando máscaras existentes no acervo da Companhia. As máscaras do espetáculo em processo de montagem foram elaboradas em formatos de meias máscaras e máscaras expressivas completas, com a abertura de cavidade bucal que permitisse a perfeita projeção da fala do intérprete. O figurino da peça foi elaborado a partir da customização de alguns trajes do acervo do grupo e, confecção de algumas peças novas para vestimenta das personagens de cada conto.

A cenografia, totalmente construída em oficinas do grupo, se fundamentou em elementos cenográficos, artesanalmente construídos com arame, papel e cola, faixa de tecido para técnica de teatro de sombra, telões pintados com tinta fosforescente sobre o fundo de tecido preto, galhos de árvore secos.

Figura 28: Cenografia e máscaras do Espetáculo Contos Que o Tempo Conta



Fonte: Fotografia de Valdeir Lima. Acervo COTEATRO/MA, 2019

A construção do boneco gigante foi realizada por Max Coelho²², em oficina do laboratório do projeto de extensão Casemiro Coco, onde também foram realizados os bonecos de varetas, numa experimentação de fio em acabamentos de caniços de pesca. Esses bonecos foram os pássaros da figueira e a pomba do último conto, a Moura Torta. (depoimento de Borralho, 9 de agosto de 2025).

Figura 30: Fôrma de gesso em máscara mortuária



Fonte: Acervo da COTEATRO-MA, 2019

²² Arte-educador, ator-manipulador, artista plástico, ilustrador, roteirista e animador digital e Professor. Me.de Artes –UFMA.

Figura 31: Máscaras expressivas



Fonte: Acervo da COTEATRO-MA, 2019

Figura 32: Boneco gigante/narrador



Fonte: Fotografia de Valdeir Lima. Acervo COTEATRO-MA, 2019

3. ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS A PARTIR DA MÁSCARA

Faz-se necessário proceder a uma análise criteriosa e detalhada do uso da máscara nos espetáculos estudados. Acredita-se que, por meio dessa investigação, seja possível compreender a fundamentação técnica da categoria "Teatro de Máscara" e as circunstâncias em que emerge a necessidade de seu uso. Tal demanda é acentuada em grupos que mantêm repertórios diferenciados, tanto nas escolhas dramáticas quanto nas técnicas de encenação. É o caso da COTEATRO, que se propõe a aprofundar o estudo do "ator brincante" e a estabelecer um entrelaçamento entre as linguagens cênicas universais, os populares e os regionais.

3.1 Em "O Processo das Formigas" (2012)

Para empreender uma análise fidedigna do espetáculo e compreender as nuances de sua montagem, foi necessário debruçar-me sobre fragmentos de notícias, anotações de direção e, primordialmente, assegurar horas de diálogos com diretores, técnicos e integrantes do elenco. Visto que a distância cronológica entre a montagem da peça e a realização desta pesquisa apresentava um hiato considerável, tais fontes primárias foram essenciais para garantir a eficácia do trabalho.

Apurou-se que a composição das personagens, dada a necessidade de expressar contundentemente as metáforas imbricadas aos episódios históricos, exigiu o uso da máscara como recurso determinante. Essa decisão baseou-se na urgência de "inventar" figuras e tipos, uma vez que não foram encontrados registros iconográficos dos personagens envolvidos no episódio histórico real.

Segundo a direção, a pesquisa de tipos e feições de cidadãos da São Luís da época foi realizada com desvelo: buscaram-se semblantes de frades franciscanos em pinturas no Convento do Carmo, além de representações de homens e mulheres do período, distinguindo-os por idade, profissão e classe social.

Um dado essencial para a representação facial foi à modelagem das máscaras a partir das informações contidas no texto sobre o caráter e a personalidade de cada figura. Esse estudo orientou também a elaboração das nuances vocais, evitando que o resultado recaísse em traços expressivos puramente

clássicos. Concluído esse processo, as oficinas de criação ocuparam-se da elaboração dos objetos em sintonia com os trajes e a iluminação, seguindo as técnicas de Jacques Lecoq.

Abaixo, detalha-se a estrutura técnica do espetáculo.

| Ato / Momento | Descrição Técnica (Traje, Máscara e Ação) |
|--------------------------|---|
| Prólogo | <p>Traje: Capa pelerine com capuz, sapatilhas e luvas brancas.</p> <p>Máscara: Expressiva.</p> <p>Ação: Abertura sobre trilha sonora de música sacra.</p> |
| Primeiro Ato | <p>Traje: Malha preta, luvas e sapatilhas brancas.</p> <p>Máscara: Neutra branca.</p> <p>Iluminação: Luz negra (efeito para o espectro das formigas).</p> |
| Segundo Ato | <p>Traje: Capa pelerine expandida para fora do corpo; sapatilha branca.</p> <p>Máscara: Grotasca (encimando braço projetado para fora da capa).</p> <p>Ação: Metamorfose das saúvas e transformações em humanos.</p> |
| Terceiro Ato | <p>Traje: Capa pelerine dupla face, permitindo dobraduras para sugerir novos trajes.</p> <p>Máscara: Expressiva.</p> <p>Ação: Definição das personagens humanas (frades, leigos e cidadãos).</p> |
| Epílogo | <p>Traje: Capa pelerine (face preta) com capuz; sapatilha e luva branca.</p> <p>Máscara: Neutra branca.</p> <p>Ação: Execução de um réquiem em violoncelo. Um canhão seguidor destaca cruzes de fitas fosforescentes amarelas,</p> |

| Ato / Momento | Descrição Técnica (Traje, Máscara e Ação) |
|---------------|--|
| | simbolizando os buracos deixados pelas saúvas ao abandonarem o convento. |

Fonte: Elaborada pelo autor (2026)

3.2. Em "Contos que o Tempo Conta" (2019)



The image is a composite of two parts. On the left is a promotional poster for the 'Semana da Criança' at Teatro Arthur Azevedo, held from October 10 to 12. The poster lists three events: 'Mostra de Coreografias Infantis' on 10/10 at 19:30h, 'Espetáculo de Bonecos "Moleque Fujão"' on 11/10 at 19:30h, and 'Espetáculo "Contos que o Tempo Conta"' on 12/10 at 17h. On the right is an Instagram post from the user 'brunoratay', dated September 27, 2019. The post features a photo of a young girl in a blue dress and crown, looking upwards. The text in the post describes the events and provides ticket information, including a link to the website and a promotion for buying two tickets for the price of one.

Fonte: Acervo do pesquisador Bruno Oliveira, 2019.

Analisar o espetáculo *Contos que o Tempo Conta* sob o prisma da máscara implica determinar a tipologia de cada objeto, a relação com seus intérpretes e a função técnica na composição das personagens.

A categorização do personagem "Tempo" como um boneco-máscara gigante e habitável é fundamental para a precisão da análise. Para maior eficácia metodológica, descreve-se a seguir a estrutura do espetáculo, detalhando a tipologia das máscaras, a cenografia e os elementos de animação por ato.

Abertura e intervalos

Personagem: Narrador/Tempo.

Elemento Animado: Boneco máscara (boneco gigante/habitável)

Operação: 2 animadores.

| Ato / Conto | Personagens e Elementos de Animação |
|---|---|
| <p>Ato I (primeiro conto): A MENINA E A FIGUEIRA</p> | <p>Pai: elemento animado - Máscara expressiva grotesca / espaço bucal acentuado</p> <p>Filha: (rosto livre)</p> <p>Madrastra: Máscara expressiva grotesca / espaço bucal acentuado</p> <p>Passarinhos: Dobradura em papel cartão colorido. Boneco de fio em caniço de pesca</p> <p>Moita de capim: Touceira em rafia, projetado em sombra</p> <p>Jardineiro/capineiro: mascara expressiva grotesca completa</p> <p>2 homens: Máscaras grotescas completas</p> |
| <p>Ato II (segundo conto): ZABEL E A CACHORRINHA</p> | <p>Mãe: máscara de base branca em rosto total</p> <p>Filha (Zabel): rosto livre</p> <p>Aldeões (coro): 2 máscaras grotescas completas de figuras femininas e 2 máscaras grotescas completas de figuras masculinas (um idoso e um jovem).</p> <p>Monstro: (apenas voz e ruídos)</p> <p>Cachorrinha: Boneco para chão de palco, com feições realista e operação aparente por meio de hastes de metal.</p> <p>Vizinha 1: máscara expressiva grotesca / espaço bucal acentuado / figura de pessoa madura.</p> <p>Vizinha 2: máscara expressiva grotesca / espaço bucal acentuado / figura de pessoa idosa.</p> <p>Vizinha 3: máscara expressiva grotesca / espaço bucal acentuado / figura de pessoa jovem.</p> <p>Vizinha 4: máscara expressiva grotesca / espaço</p> |

| Ato / Conto | Personagens e Elementos de Animação |
|---------------------------------|--|
| | <p>bucal acentuado / figura de pessoa madura.</p> <p>Vizinho 1: máscara expressiva grotesca / espaço bucal acentuado / figura de pessoa idosa.</p> <p>Vizinho 2: máscara expressiva grotesca / espaço bucal acentuado / figura de pessoa madura.</p> |
| Ato III (terceiro conto) | <p>Princesa: (rosto lavado).</p> <p>Pajem: Máscara expressiva grotesca / Espaço bucal acentuado / feição jovem.</p> <p>Príncipe: Máscara expressiva grotesca / Espaço bucal acentuado / feição jovem.</p> <p>Escudeiro: Máscara expressiva grotesca / Espaço bucal acentuado / feição jovem.</p> <p>Moura Torta: Máscara expressiva grotesca exagerada / Espaço bucal acentuado / feição de pessoa idosa.</p> <p>Jardineiro: Meia máscara à commédia dell'Arte</p> <p>Pombinha: elemento animado realista / Boneco de fio em caniço de pesca.</p> <p>Ama 1: Máscara expressiva grotesca / Espaço bucal acentuado / feição jovem.</p> <p>Ama 2: Máscara expressiva grotesca / Espaço bucal acentuado / feição jovem.</p> |

Fonte: Elaborada por Bruno Oliveira (2026)

Para este espetáculo, a direção definiu o clássico figurino composto por trajes ao estilo medieval e renascentista, customizando peças do acervo da companhia e confeccionando novos, contratando costureiras e envolvendo todo elenco no trabalho de acabamentos.

A decisão de trabalhar a montagem de um espetáculo na categoria teatro de máscaras foi principalmente para contemplar o imaginário as histórias narradas para

crianças, embora a intenção não fosse mostrar, em princípio, o espetáculo é para uma plateia infantil.

No caso, as personagens mascaradas foram uma necessidade brotada da manutenção da proposta de distanciamento destas, implicando em uma quebra de realismo sem exagerar na busca, por exemplo, de um realismo fantástico. As definições de buscar nos traços faciais das figuras o caráter das personagens dos contos, interagir com a cenografia especialmente construída. Artesanalmente com nuances de cenários naturalistas, expressionistas e construtivistas. E também promover a interação como bonecos de animação inventadas especialmente para o espetáculo, do tipo varetas com fios acoplados.

3.3. Reflexão sobre o resultado dos espetáculos

Cabe aqui proceder, procedo à análise dos resultados, articulando a experiência prática com o suporte teórico da pesquisa. O intuito é verificar, a partir dos depoimentos do elenco e das impressões do público, como a máscara se comporta como linguagem no universo das produções locais. A estrutura dialógica deste capítulo organiza-se em torno das seções 'Vozes do Elenco' e 'Vozes da Plateia'

3.3.1. Vozes do Elenco

3.3.1.a. Espetáculo: O Processo das Formigas

| Atriz | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|-----------------------|----------------------------------|---|---|
| Vanessa Maccos | Formiga, Testemunha e musicista. | Máscara Expressiva; Meia-Máscara; Máscara Neutra. | Depoimento em 22/01/2026 (Formulário Online). |

Diferente de processos meramente intuitivos, Vanessa Maccos destaca que a confecção das máscaras foi precedida por estudos de textos teóricos e técnicos. A referência à experiência do Dr. Tácito Borralho situa o trabalho dentro de um campo de saber estruturado, onde a máscara é pensada a partir de sua origem histórica e funcionalidade técnica. Isso reforça a discrição da COTEATRO na formação de seus integrantes.

Uma das considerações mais potentes trazidas por Vanessa é o de “mutação performática”. No contexto de uma história onde animais são submetidos a um julgamento humano, a máscara opera como o elemento que permite ao ator sentir a transição entre o eu e o outro. Para a Atriz, a máscara não apenas ajuda na composição do figurino, mas é o objeto que aciona um trabalho corporal rico em expressões.

A atriz aponta que os estudos sobre a utilização da máscara tanto no teatro quanto nos folguedos maranhenses foram fundamentais. Essa observação valida o cerne da sua pesquisa: a ideia de que a máscara maranhense é uma linguagem de fronteira. Ao trazer a “técnica dos brincantes para o palco”, o grupo consegue equilibrar o lúdico e político, permitindo que uma história verídica (o julgamento das formigas) seja contada através de uma estética que é, ao mesmo tempo, universal e profundamente local.

| Ator | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|----------------------|--------------------------------|---|---|
| Maciel Mourão | Acusador, testemunha e neutro. | Máscara Expressiva; Meia-Máscara; Máscara Neutra. | Depoimento em 22/01/2026 (Formulário Online). |

Uma das afirmações mais potentes do ator é: "não vesti a máscara, a máscara me vestiu". Mourão descreve seu processo como um conhecimento íntimo, que partiu da máscara neutra para alcançar a potencialidade da persona anima. O ator identifica a necessidade de se despir de si para dar espaço à figura exposta. Esse processo de neutralização do eu/ator é a base pedagógica de Lecoq, mas aqui é aplicada à criação de tipos grotescos e expressivos, mostrando que o treinamento do grupo permitiu uma mutação rítmica e vocal constante, o ator relata o desafio de alternar entre seis ou sete máscaras diferentes, cada uma exigindo uma postura e um ritmo próprios.

O relato traz um exemplo precioso de partitura corporal: o momento em que a máscara e o corpo se movem em direções opostas em um estado de agitação e leveza. Mourão descreve que essa postura parecia coreografada com os demais atores, o que indica que a máscara operava como um regente coletivo. A relação entre os atores era mediada pela escuta corporal das máscaras uns dos outros,

transformando o palco em um campo de forças simbólicas onde o figurino e a cenografia eram os corpos e signos que ajudava a localizar o espaço.

| Atriz | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|-----------------------|----------------------|---|---|
| Vanessa Bastos | Formiga e Testemunha | Máscara Expressiva; Meia-Máscara; Máscara Neutra. | Depoimento em 24/01/2026 (Formulário Online). |

Vanessa destaca que o processo de confecção foi uma etapa de superação e aprendizado, mencionando especificamente a técnica do *papier froissé* (papel amassado). O domínio dessa técnica artesanal não apenas produz o objeto, mas educa a sensibilidade do ator para a textura e a forma, preparando-o para a animação do material em cena.

A atriz demonstra possuir uma base teórica que situa a máscara em sua origem pré-histórica e ritualística. Ao reconhecer as funções simbólicas, espirituais e sociais do objeto, Vanessa imprime à sua prática uma consciência da ancestralidade da máscara.

Um destaque significativo do depoimento é a reflexão sobre como as etapas de criação individual (a confecção da própria máscara) se fundem à construção coletiva. Vanessa assevera que o resultado final definido por ela como um lindo espetáculo.

| Ator | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|-------------------|---|---|---|
| Abel Lopes | Padre Vigário geral, Testemunha dos frades. | Máscara Expressiva; Meia-Máscara; Máscara Neutra. | Depoimento em 25/01/2026 (Formulário Online). |

Abel destaca que o processo de confecção superou a mera aprendizagem técnica de materiais e ferramentas. Para o ator, a oficina foi um espaço de aprofundamento teórico, onde a máscara foi compreendida em sua dimensão simbólica e ritualística. Sua fala valida a premissa desta pesquisa de que a máscara atua como mediadora entre o indivíduo e o imaginário coletivo, transcendendo a

função meramente estética para assumir um papel fundamental na transmissão de significados culturais.

Um ponto alto do relato é a exploração do distanciamento. O ator assegura que a teatralidade se manifestou a partir do diálogo entre a presença física do intérprete e a construção da simetria proposta pela máscara. Esse movimento de mutação e transformação permitiu que o ator transitasse entre diferentes identidades em cena, potencializando a expressividade corporal através do que ele define como a dualidade ator/personagem.

O espetáculo é visto por Abel como a síntese de uma pesquisa extensa. Ele reforça que a qualidade da obra foi determinada pela integração dos saberes (corpo, espaço, iluminação e dramaturgia) e pelo trabalho coletivo.

| Ator | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|--------------------------|-----------------------------------|---|---|
| Cristian Ericeira | Formiga e Testemunha das formigas | Máscara Expressiva; Meia-Máscara; Máscara Neutra. | Depoimento em 28/01/2026 (Formulário Online). |

A análise das percepções de Cristian Ericeira sobre o espetáculo "O Processo das Formigas" revela uma compreensão sofisticada da máscara, articulando sua função histórica à sua função prática e pedagógica.

O ator investiga possibilidades ao definir a máscara como um artefato para estudar e analisar sociedades e, como um símbolo de identidade. No contexto cênico, Cristian reforça no relato ao descrever a máscara como uma extensão do corpo do ator-animador. Para ele, o objeto deixa de ser um enfeite para se tornar o fundamento do jogo cênico, exigindo uma integração total entre a forma plástica e a presença física.

A descrição da cena inicial, que utilizava a máscara neutra em conjunto com objetos (luva e bola). Uma linguagem no qual a neutralidade da máscara e a manipulação de objetos exigem do ator um domínio técnico elevado. Cristian define essa relação como íntima, indicando que a máscara dita à atmosfera de todo o espetáculo, transformando a cena em um espaço integralmente mascarado e simbólico.

O ator descreve que a experiência foi fundamental em sua formação humana e profissional, trazendo responsabilidades que marcaram sua transição para a vida adulta. Mais do que um aprendizado artístico, ele aponta o ganho didático, revelando que as lições de escolha, execução e resgate cultural permanecem vivas em sua atuação profissional atual.

Embora o processo de confecção tenha sido algo novo e prazeroso, o ator destaca que sua facilidade prévia com trabalhos manuais ajudou na apropriação do objeto. Isso reforça a ideia de que o teatro de máscaras, ao exigir o contato direto com a matéria, resgata uma habilidade artesanal que potencializa o sentimento do ator sobre sua ferramenta de trabalho.

| Ator | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|-----------------------|---|---|---|
| Maxlow Furtado | Escrivão eclesiástico, Testemunha dos frades. | Máscara Expressiva; Meia-Máscara; Máscara Neutra; Máscara grotesca. | Depoimento em 29/01/2026 (Formulário Online). |

A análise das percepções de Maxlow Furtado sobre o espetáculo "O Processo das Formigas" revela uma estrutura de criação baseada na tríade pesquisa, experimentação e registro. O depoimento destaca a importância da apropriação técnica para a construção de uma linguagem cênica que equilibra a materialidade do objeto e a desempenho do ator.

O ator enfatiza que a confecção das máscaras não foi um ato isolado, mas um processo de aprendizado técnico focado no papier colé (papel colado). A ênfase no registro de todo o processo indica uma consciência acadêmica característica do grupo de extensão Casemiro Coco, onde o fazer artesanal é documentado como produção de conhecimento. Esse domínio da técnica de construção é o que permite ao ator compreender a anatomia do objeto antes mesmo de levá-lo à cena.

O mesmo observa que a máscara oferece uma vasta possibilidade de expressão corporal, especialmente para personagens que não possuem fala. O ator identifica que a utilização de diferentes tipologias (neutra, larvária e expressiva) exigiu um trabalho físico intenso para garantir que a comunicação dramática ocorresse através da síntese do movimento.

Ele destaca que a compreensão de que o teatro de animação não é apenas uma técnica de movimento, mas uma ferramenta de comunicação e diálogo. O intérprete ressalta que o processo permitiu entender como a linguagem da máscara é recebida pelo público. Para Maxlow, a apropriação da técnica de confecção e das possibilidades corporais é o que garante a comunicação clara com a plateia, transformando o objeto animado em um elo eficiente de transmissão de significados.

3.3.1.b. Espetáculo: Contos que o Tempo Conta

| Atriz | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|-----------------|-------------|-----------------------------------|---|
| Tatiane Sampaio | Madrasta | Máscara Expressiva; Meia-Máscara. | Depoimento em 20/01/2026 (Formulário Online). |

A análise do processo pedagógico e criativo do espetáculo "Contos que o tempo conta" (2019), da COTEATRO, revela aspectos fundamentais sobre a interação entre o intérprete e a máscara. Através do depoimento da atriz Tatiane Sampaio, que deu vida à personagem Madrasta, observa-se que a utilização da meia-máscara expressiva atuou como o principal portador de construção da personalidade cênica.

Tatiane destaca que a participação ativa na confecção do objeto não foi apenas uma etapa técnica, mas um momento de intimidade. Para a atriz, o envolvimento no fazer manual gera um sentimento de posse e integração, onde cenário e máscara deixam de ser elementos externos e passam a ser extensões do próprio corpo. Isso fortalece a visão de que o ator-animador, ao construir sua ferramenta, inicia o processo de animação antes mesmo do ensaio cênico.

Observa-se aí que esse mesmo fenômeno deve ocorrer com o brincante das manifestações artísticas populares com o elemento brincante que nos faz perceber a semelhança dos processos praticados por pedagogos europeus.

O uso da meia-máscara expressiva permitiu a exploração de uma dualidade psicológica na personagem Madrasta, mudando entre as características de "vítima e vilã". O depoimento reforça a hipótese desta pesquisa: a máscara, longe de ser restritivo, é uma exigência técnica de ampliação. Conforme relata a intérprete, o

objeto demanda uma habilidade na expressão corporal específica para conferir verossimilhança e densidade à personagem diante do público.

Segundo ela, os exercícios de composição gestual envolvendo a postura adaptada, deslocamentos e utilização precisa dos movimentos de braços, pés e mãos, contribuíram para uma caracterização convincente da personagem.

Embora a atriz classifique seu conhecimento teórico sobre máscaras como “básico”, a sua prática revela uma compreensão profunda do objeto máscara. Ao afirmar que a máscara busca tornar a personagem o mais real possível, ela não se refere ao realismo naturalista, mais a revelação da figura composta com a máscara. Beltrame e Andrade discutem que:

É deste contraste entre imobilidade e movimento, entre expressão fixa e ritmo, entre imaginário da máscara e realismo da forma do corpo que nasce a dimensão peculiar do jogo. Agora sim podemos falar do ator e seu duplo quando se defronta com máscara. (Beltrame e Andrade, 2010. P.33).

Em suma, as considerações da intérprete sobre o processo de produção desde a confecção até a apresentação indicam um resultado limpo e envolvente. Isso demonstra que o método de trabalho da COTEATRO, ao integrar o ator em todas as fases da produção do elemento animado, alcança a composição da personagem, superando a barreira da máscara como mero adereço decorativo.

| Ator | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|--------------|-------------|---------------------|---|
| Jorge Milton | Pai | Máscara Expressiva; | Depoimento em 20/01/2026 (Formulário Online). |

A análise dos dados coletados junto ao ator Jorge Milton oferece uma perspectiva valiosa sobre a dimensão técnica do espetáculo. Ao investigar a construção da personagem (Pai), observa-se que o processo de criação não se limitou à representação, mas sim a uma investigação profunda sobre a linguagem da máscara.

O ator assinala possuir conhecimentos prévios acerca da máscara neutra, o elemento fundamental na pedagogia de Jacques Lecoq para a descoberta do estado de prontidão. No depoimento, percebe-se que essa base técnica serviu de suporte

para a transição pedagógica em direção à meia-máscara expressiva, permitindo que o ator utilizasse o silêncio e a economia de movimentos da máscara neutra como fundamento para a expressividade exigida pelo personagem.

Um dos pontos mais relevantes do relato é a definição da relação entre máscara e cena como uma relação de cumplicidade. O ator destaca que o movimento corporal e a expressão da máscara operam de forma inseparável. Essa observação dialoga com o conceito de O ator frente à máscara discutido por Oswald Barroso (2019, p. 169), no qual a máscara é sempre um elemento integrante do jogo teatral, até quando o ator utiliza o próprio corpo para lhe dar forma. A cumplicidade aqui mencionada é a evidência da animação: o corpo responde à geometria da máscara, e a máscara ganha vida através da pulsação do corpo.

O ator qualifica como muito rico e criativo o processo de confecção, reiterando a importância na formação do artista maranhense. A satisfação mencionada no aprendizado da confecção das máscaras, dos cenários e das técnicas de interpretação.

Em conclusão, o depoimento de Jorge Milton reforça que a potência do espetáculo deriva de um trabalho de parceria e diversidade. O ator não apenas usa a máscara; ele estabelece um diálogo com ela e com seus parceiros de cena, resultando em uma experiência que ele define como gratificante, onde o domínio da técnica da máscara se converte em liberdade criativa e expressiva.

| Atriz | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|--------------|-------------|--------------------------|---|
| Ivoni Araújo | Mãe | Meia-Máscara Expressiva. | Depoimento em 21/01/2026 (Formulário Online). |

A análise das contribuições da atriz Ivoni Araújo sobre o espetáculo "Contos Que O Tempo Conta" oferece informações fundamentais para compreender a máscara como um dispositivo de transformação e composição. Através da utilização da meia-máscara expressiva para a construção da personagem (Mãe).

Ivoni relata que a participação do ator/atriz na confecção das máscaras e cenários é um fator fundamental. Segundo a atriz, esse envolvimento prévio facilita a utilização dos elementos em cena. Um ponto de destaque no depoimento é a

compreensão da máscara como um instrumento de transformação na demonstração das emoções e da voz, tanto em contextos teatrais quanto festivos.

Ao avaliar o processo de produção, a atriz assevera que o envolvimento imersivo foi determinante para que a mensagem do espetáculo fosse transmitida com sucesso. Para a atriz, a eficácia da cena depende da compreensão da totalidade do fazer teatral (da confecção à apresentação).

Em síntese, o depoimento da atriz valida à hipótese de que a autonomia do ator em máscara é potencializada quando este domina o processo técnico de sua construção. A máscara para a personagem (Mãe) não foi apenas um recurso visual, mas o elemento que, em suas palavras, define e facilita a interpretação, permitindo uma entrega cênica que equilibra técnica e a ritualidade.

| Atriz | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|-------------------|--------------------|-------------------------|---|
| Lucia Gato | Moura torta | Máscara Expressiva. | Depoimento em 22/01/2026 (Formulário Online). |

Lucia enfatiza que a construção coletiva das máscaras e cenários proporciona uma maior interação entre os atores e o objeto. Ao classificar o processo criativo como inesperado e libertador, a atriz aponta para uma quebra da hierarquia tradicional do teatro, onde o ator é comumente apenas o usuário final de um adereço. Isso demonstra que o sentimento de pertencimento (já observado em outros relatos) é aqui potencializado pela missão política e artística da cooperativa, onde o fazer junto prepara o terreno emocional para o jogo teatral.

O fato de a atriz buscar ativamente conhecimentos teóricos e oficinas sobre a história das máscaras qualifica sua prática. Essa característica de atriz-pesquisadora permite que ela transite entre a intuição e a técnica com maior consciência. Para a pesquisa, este dado é relevante, pois mostra que o elenco da COTEATRO não opera apenas na intuição, mas possui um repertório que valida às escolhas estéticas do grupo no cenário maranhense:

- a) A interação entre atores e objetos cênicos na elaboração conjunta do espetáculo
- b) A quebra da hierarquia no processo criativo horizontalizando a elaboração dos materiais cênicos (o que caracteriza a missão da Companhia).
- c) A identidade da Companhia como espaço de laboratório permanente.

Ao concluir que o processo foi uma vivência de descobertas, Lucia Gato reafirma a identidade da COTEATRO como um espaço de laboratório permanente. Isso reforça que a máscara, no contexto deste grupo, é o elemento que amalgama a formação técnica, a criação artística e a organização social da Companhia.

| Ator | Personagens | Tipos de Máscara | Fonte |
|-------------|-------------|--------------------|---|
| Rogério Vaz | Arauto | Máscara Expressiva | Depoimento em 29/01/2026 (Formulário Online). |

Rogério Vaz sobre o espetáculo "Contos que o tempo conta" revela uma compreensão da máscara que transcende o objeto cênico, posicionando-a como um elo fundamental entre a técnica e a subjetividade do ator.

O ator ressalta que o fato de o elenco participar da confecção das máscaras proporcionou uma "proximidade de sua estética e concepção". Para o intérprete, ser o artesão de sua própria ferramenta de trabalho estabelece um âmago relacional e uma feição afetiva entre criador e criação.

No papel de Arauto, o ator identifica que a máscara não apenas compõe a estética visual, mas atua como um catalisador para a riqueza de detalhes na atuação corporal. O depoimento reforça que a máscara exige e, simultaneamente, permite uma expansão da linguagem física, onde a expressão do rosto fixo é compensada e potencializada pela dinâmica do corpo inteiro em cena.

Ao citar sua formação como Mestre, Rogério ratifica o processo da COTEATRO como uma aplicação prática da concepção pedagógica das máscaras. Ele classifica o resultado como objetos de bastante profundidade na relação

máscara-ator-personagem. Esta observação é terminante para demonstrar que a companhia não utiliza a máscara como um mero adereço de figurino, mas como um dispositivo pedagógico de formação técnica e artística.

A consideração final do intérprete de que esse processo deveria ser contínuo aponta para o valor do enriquecimento lúdico gerado pela integração entre confecção, montagem e ensaio. Rogério percorre nessa metodologia um caminho para o fortalecimento da identidade do ator maranhense, que passa a dominar todas as etapas da produção simbólica.

3.3.2. Vozes da Plateia

3.3.2.a. Espetáculo: O Processo das Formigas

| Nome | Status | Profissão | Data da Recita | Data do Depoimento |
|------------------------|-----------------|--|----------------|--------------------|
| Sandra Cordeiro | Público pagante | Professora Mestra, atriz e bonequeira. | 29/02/2012 | 22/01/2026 |

O relato de Sandra Cordeiro sobre o espetáculo "O Processo das Formigas" é fundamental para compreender os efeitos das imagens da cena na história do teatro maranhense. Partindo da perspectiva de uma espectadora que é também atriz e bonequeira, o depoimento opera em um campo de análise técnica e sensível, onde a memória seleciona fragmentos que transcendem a narrativa literária original.

A espectadora aponta uma interessante tensão entre o texto e a cena. Embora identifique no conteúdo a matriz do Teatro do Absurdo, ela observa que a montagem caminhou por outras vertentes. Essa percepção sugere que o grupo buscou uma tradução cênica que evitou os clichês do gênero, possivelmente injetando elementos de uma teatralidade mais física ou épica, que dialogam com a busca por uma identidade própria nas montagens locais.

Tal reflexão revela que a intensão da montagem alcançou de alguma forma a compreensão do público.

A lembrança nítida de um coro grego feito só por atores é significativa para uma pesquisa que investiga elementos animados e máscaras. O coro, em sua essência, funciona como uma máscara coletiva, uma massa humana que se move e fala como um único organismo. Para uma bonequeira como Sandra, a percepção dessa unidade revela que os atores em cena operaram sob uma lógica de animação, onde o corpo individual se submete à forma e ao ritmo do conjunto.

O destaque dado à cena da violoncelista indica uma compreensão dos mecanismos de distanciamento, Cordeiro identifica que o solo musical serviu para quebrar a história, transportando a plateia para um plano de fruição estética distinta.

A afirmação final de que o espetáculo ocupa um lugar na nossa história cênica, apesar da diluição de outros detalhes pela memória, reforça que o impacto de uma obra não se mede pela retenção do enredo, mas pela permanência de seus signos visuais e poéticos.

| Nome | Status | Profissão | Data da Recita | Data do Depoimento |
|--------------------|-----------------|-------------------------------------|-----------------------|---------------------------|
| Lio Ribeiro | Público pagante | Professor Doutor; ator e jornalista | 28/02/2012 | 23/01/2026 |

A análise do depoimento de José Carlos Ribeiro Martins sobre o espetáculo "O Processo das Formigas" (assistido em março de 2012) evidencia a eficácia da COTEATRO em transformar um fato histórico do Maranhão em uma experiência cênica partindo do teatro de máscara. O relato destaca a clareza narrativa e a compreensão das técnicas populares empregadas pela direção.

Lio Ribeiro identifica na montagem o uso de elementos da Commedia dell'Arte, especificamente o improviso, e o histrionismo (caracterizado pelo exagero de gestos e emoções).

| Nome | Status | Profissão | Data da Recita | Data do Depoimento |
|----------------------|-----------------|---|----------------|--------------------|
| Carl Pinheiro | Público pagante | Professor Mestre em artes; ator; diretor de teatro e audiovisual. | 01/02/2012 | 04/02/2026 |

O espetáculo *O Processo das Formigas* operou como um marco de iniciação visual e técnica para diversos espectadores e artistas em formação. Em depoimento concedido a esta pesquisa, o ator e arte-educador Carl Pinheiro destaca o papel da "memória imagética" na fundamentação de sua prática atual.

Assisti ao espetáculo *O Processo das Formigas*, da COTEATRO, sob a direção de Tácito Borralho. Na ocasião, eu não possuía celular e fiquei inconformado por não conseguir registrar aquelas imagens que, de tão potentes, não deveriam permanecer apenas na memória. Contudo, é justamente a partir dessa memória imagética que hoje elaboro reflexões que atravessam e fundamentam minha prática artístico-pedagógica no contexto da pesquisa desenvolvida na Associação de Proteção e Assistência aos Condenados (APAC) de Itapecuru-Mirim (MA).

À época, eu ainda não era estudante do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mas já mantinha contato com o grupo de pesquisa Casemiro Coco, coordenado pelo professor Tácito Borralho — o primeiro docente a me apresentar o teatro produzido no âmbito universitário. Até então, eu não possuía vivência com o teatro de formas animadas, tampouco conhecia os processos de confecção e utilização de máscaras teatrais. Meu primeiro contato com esse universo se deu justamente por meio das máscaras utilizadas no referido espetáculo.

As impressões foram marcantes: as personagens-formigas, percebidas através de suas máscaras sob a incidência da luz negra, emergiam com força no momento da trilha executada ao vivo. Recordo-me do diálogo estabelecido com o saudoso teatrólogo Ubiratan Teixeira, que assistia ao espetáculo ao meu lado, quando refletíamos sobre como a iluminação potencializava as máscaras e suas

formas, criando volumes, atmosferas e sentidos simbólicos, enquanto a música ao vivo conferia à cena um caráter de suntuosidade e ritualidade.

3.3.2.b. Espetáculo: Contos que o Tempo Conta

| Nome | Status | Profissão | Data da Recita | Data do Depoimento |
|----------------------|-----------------|---|-----------------------|---------------------------|
| Jessica Felix | Público pagante | Professora Mestre, atriz e maquiladora. | 12/10/2019 | 22/01/2026 |

A análise do depoimento de Jéssica Felix sobre o espetáculo "Contos que o tempo conta" (2019) revela como a linguagem da máscara opera uma da atuação do ator em máscara, desperta atenção do espectador.

Jéssica observa que a fixidez do rosto na máscara atua como um catalisador para a percepção do teatro físico. Segundo a espectadora, ao anular a mobilidade facial cotidiana, a máscara projeta a atenção do público para os gestos e movimentos dos atores.

Um dos aspectos mais perspicazes do relato é a percepção de que a luz altera a expressão da máscara. Jéssica descreve como a iluminação criava sensações diferentes, ora suavizando, ora intensificando as formas.

| Nome | Status | Profissão | Data da Recita | Data do Depoimento |
|----------------------------|-----------------|--|-----------------------|---------------------------|
| Silvana Cartágenes. | Público pagante | Professora Mestre, atriz e bonequeira. | 12/10/2019 | 28/01/2026 |

Silvana Cartágenes sobre o espetáculo "Contos que o tempo conta" (2019). A espectadora descreve com precisão, a função da máscara ao afirmar que ela leva a plateia a um lugar e tempo não real. Silvana percebe que o uso de fisionomias ampliadas e supra-humano estabelece uma justificativa cênica para o lúdico.

O depoimento destaca o colorido das cenas e a combinação harmônica entre figurino e cenografia. Essa boa combinação mencionada pela espectadora não é

apenas decorativa, mas, segundo seu relato, possui uma coerência com a história, o lugar e o tempo.

Um aspecto singular da crítica de Silvana é a sua percepção do espetáculo como uma “ferramenta educativa”. Ela identifica que as histórias, embora tradicionais, servem como um alerta para os perigos e a maldade dos adultos sobre as crianças. Essa leitura atribui à máscara a função de mediação de temas difíceis: ao utilizar o supra-humano, a peça permite tratar de questões éticas e de proteção infantil de forma lúdica, tornando o conteúdo acessível e educativo para crianças e professores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo processo dos estudos e da escrita realizados para a construção desta dissertação, procurei desenvolver uma pesquisa que pudesse trazer à luz do entendimento, as diferentes possibilidades do uso da máscara e como categorizá-la, por tratar-se de um objeto de múltiplos aproveitamentos tanto em brincadeiras folclóricas como em espetáculos teatrais. Podemos observar que, apesar de defini-la como objeto estético, a partir da nomenclatura cunhada por Jaques Lecoq, é-nos possível entendê-la como objeto de franca utilização como instrumento de trabalho, inclusive como ferramenta de uso pedagógico.

A partir disso procederei à verificação das análises mais efetivas para o caso deste estudo.

Não foi difícil identificar as ações do trabalho com máscara no processo de construção dos espetáculos estudados, principalmente verificar quais as contribuições dessas ações com referência à instrumentação de elencos cuja maioria de atuentes, mesmo que não fossem estreantes em espetáculos da Companhia, teriam pela primeira vez, uma experiência em atuar portando máscaras como elementos principais nas caracterizações das suas personagens.

Foi possível constatar, a partir dos depoimentos, rascunhos de anotações e visualizações de fragmentos de vídeos, em que estágio de desenvolvimento corporal se encontravam os iniciantes neste tipo de trabalho cênico.

Em “O Processo das Formigas”, grande percentual do elenco ainda não tinha praticado nenhuma atuação importante como ator/atriz-em-máscara, mas os laboratórios de interpretação (atuação e voz) resultaram eficientes.

Em “Contos que o Tempo Conta”, havia certa preocupação com relação à instalação das oficinas de confecção de máscaras, na COTEATRO, pois os espaços da sede também seriam utilizados como atelier de costura e oficina de cenografia.

O que mais preocupava, era a construção das máscaras mortuárias, construídas para servirem de fôrmas de onde foram retirados moldes em *papier froissé* com fins e acabamento de máscaras neutras que serviram de modelos de testagem para a definição de orifícios nasais, oculares e bucais de cada ator. E mesmo que as máscaras expressivas de mais de uma personagem interpretada por tal ator/atriz precisasse ser construída isoladamente, um molde apenas já seria suficiente para cada um.

Cabe aqui levantar um questionamento sobre o espetáculo ter sido ou não mais um laboratório de experimentação da Companhia sobre a realização de um Teatro de Máscaras, já que anteriormente vivenciou essa experiência em espetáculos aqui relatados além e “O Processo das Formigas”, e, se há pretensão da Companhia em proceder a continuidade do mesmo em novas montagens ou remontagens, com apresentação de récitas com novas versões para debates com públicos específicos, ou mesmo para que não se perca todo o material produzido e armazenado no acervo da COTEATRO, que contém toda uma pesquisa pertinente e precisa, sobre o ator/atriz em cena, com a utilização de máscaras como ferramenta possibilitadora e criativa, o que auxilia essas pessoas nas atribuições e construções de personagens específicos.

Diante das considerações elencadas, infere-se que os objetivos desta pesquisa foram atingidos na medida em que a investigação demonstrou que a linguagem do teatro de formas animadas, por meio do uso da máscara mereceu a atenção devida.

O objetivo geral de estabelecer a relação entre as máscaras teatrais e as de folgedos revelou que, enquanto o ator em máscara busca a construção de uma personagem por meio de uma técnica de animação sistematizada (muitas vezes

baseada em Lecoq ou Copeau), o brincante encaretado opera em um estado de "suspensão" e ritualidade.

A observação do "Cazumba de papelão" foi o ponto de inflexão desta pesquisa, demonstrando que a vida da máscara não emana apenas da nobreza do material ou da herança técnica europeia, mas do ritmo, do jogo e da verdade do corpo que a sustenta.

Resultados Alcançados e Contribuições

A catalogação e o registro dos espetáculos "O Processo das Formigas" e "Contos que o Tempo Conta" cumpriram o papel de documentar a metodologia da COTEATRO, que busca transpor a máscara do uso como acessório cênico para o centro da criação.

A pesquisa evidenciou que a utilização de modelos europeus ainda é predominante devido à formação acadêmica, mas que há um campo fértil e urgente para a integração das poéticas dos mestres populares — como os Caretas de São Bilibreu, Caretas de Caxias, Cazumbas e os Fofões — na cena teatral contemporânea, sem cair no denominado de "para folclórico".

Confirmou-se que a máscara serve para "esconder e revelar" simultaneamente. Ela revela, acima de tudo, a identidade cultural do intérprete. Quando o teatro maranhense olha para suas próprias "caretas", ele não apenas troca um objeto por outro, mas adota uma nova forma de existir no espaço cênico.

Considero que o caminho para uma valorização do objeto estudado como componente estético de um espetáculo ou até mesmo para uma pedagogia da máscara genuinamente maranhense, passa pelo reconhecimento do brincante como detentor de uma técnica de animação própria, ou seja, detém e é criador do conhecimento popular.

Proponho, pois, que novos estudos foquem na sistematização dos processos de criação desses mestres populares, permitindo que o ator local não precise "atravessar o Atlântico" para entender a alma de um objeto que já vibra em seus próprios terreiros e ruas.

A máscara, portanto, não é um fim, mas um meio de revelação: do ator, da personagem e, primordialmente, da ancestralidade que resiste em cada careta de madeira, de papel e cola ou de papelão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. **O teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

BALARDIM, Paulo. A máscara e seus desdobramentos tecnológicos. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, v. 7, p. 138-157, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BELTRAME, Valmor; ANDRADE, Milton de. A máscara no teatro. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, v. 7, p. 11-37, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História do Teatro**. Tradução de Maria Paula Viduani e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BORRALHO, Tácito Freire. **A máscara ritual e o teatro de animação**. In: **MÓIN-MÓIN – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, v. 7, p. 165-175, 2010.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A máscara balinesa e o ator**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Tradução de Michèle Vartulli. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Tradução de Glória de Queiroz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo de Castro e Silva. São Paulo: Senac, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARTORI, Donato; SARTORI, Amleto. **A arte da máscara**. Tradução de Maria de Lurdes Rodrigues. São Paulo: É Realizações, 2013.

Apêndice

A - Questionário enviado pela plataforma Google Forms para depoimento de Participantes da plateia.

Prezado Senhor (a)

Sirvo-me respeitosamente deste para primeiramente me apresentar. Me chamo Bruno Oliveira da Silva: 1829900 (<http://lattes.cnpq.br/1554892029206449>).

Sou pesquisador/aluno e meu orientador é o Dr. Tácito Borralho, estou desenvolvendo um Projeto de Mestrado pelo PPGAC/ UFMA, denominado de “TEATRO DE MÁSCARA NO MARANHÃO: um estudo da máscara teatral dos espetáculos “O processo das formigas” e “Contos que o tempo conta e o universo mascareiro dos folguedos maranhenses” nas produções da COTEATRO”.

Segue um breve roteiro para delinear um depoimento que solicito a V.Sa. Com a opinião sobre o espetáculo que por ventura tenha assistido: “ O processo das formigas” ou “Contos que o tempo conta”.

Sugestão de roteiro para depoimentos de participantes de plateia dos espetáculos da COTEATRO:

- 1- Você lembra-se do espetáculo da COTEATRO que você assistiu na técnica em Teatro de Máscara?
- 2- Em que período ou data exata você assistiu?
- 3- Qual o nome desse espetáculo?
- 4- O que você considera importante relatar sobre sua experiência como plateia ao assistir esse espetáculo (favor detalhar sobre a atuação, participação do elenco, relação entre cenografia, figurino e expressão vocal dos atores.)
- 5- Breve crítica sobre a temática e o resultado?
- 6- Para qual público esse espetáculo estava destinado?

Qual a reação da plateia que você percebeu que mereça registro e quais as suas reações pessoais quanto à encenação?

B – Questionário enviado pela plataforma Google Forms para depoimento de Participantes dos elencos.

Prezado Colega

Sirvo-me respeitosamente deste para primeiramente me reapresentar. Chamo-me Bruno Oliveira da Silva: 1829900 (<http://lattes.cnpq.br/1554892029206449>).

Sou pesquisador/aluno e meu orientador é o Dr. Tácito Borralho, estou desenvolvendo um Projeto de Mestrado pelo PPGAC/ UFMA, denominado de “TEATRO DE MÁSCARA NO MARANHÃO: um estudo da máscara teatral dos espetáculos “O processo das formigas” e “Contos que o tempo conta e o universo mascareiro dos folguedos maranhenses” nas produções da COTEATRO”.

“Segue um breve roteiro para delinear um depoimento que solicito a você, com valiosos detalhes sobre o espetáculo que por ventura tenha participado:” “O processo das formigas” ou “Contos que o tempo conta”.

Sugestão de roteiro para depoimentos de participantes de elenco dos espetáculos da COTEATRO:

1. Nome:
2. Cite o nome do espetáculo que você participou?
3. Personagens?
4. Tipos de máscaras utilizadas?
5. Quais os seus conhecimentos sobre a máscara e a sua utilização?
6. Qual o resultado adquirido da confecção das máscaras e cenários?
7. Qual a relação entre a máscara e a cena através do personagem?
8. De acordo com o resultado apresentado (espetáculo) quais as considerações a serem feitas diante de todo o processo adquirido de produção (confecção, montagem, ensaio e apresentação)?

ANEXOS

ANEXO A – TEXTO do Espetáculo “Contos Que O tempo Conta”

Eis a primeira versão da peça, texto que serviu de base para a mostra experimental com público aberto, buscando a avaliação de reações de recepção. O resultado da experiência determinou a reflexão da Companhia sobre a definição de público alvo e recomendação de faixa etária, para não adulterar, além dos processos de adaptação já realizados, as mensagens contidas nas histórias dos contos originais. (No período em que aconteceu a apresentação pública, destinada a plateia infantil, a peça foi intitulada de “CONTOS QUE O TEMPO CONTA”).

CONTOS CRUÉIS - TEXTO FINAL:

Criação compartilhada:

Colaboradores: Domingos Tourinho, Ivoni Araujo, Bruno Oliveira, Tatiane Sampaio.

Formato dramaturgico e redação final: Tácito Borralho.

1ª HISTÓRIA: “A MENINA E A FIGUEIRA”

Narrador: (apresenta a peça como prólogo. Fala dos três contos... Histórias para ouvir, ver e pensar).

- A imaginação é um universo de mundo. E em cada um desses mundos, um universo de histórias há! Porque histórias sempre houveram e sempre e sempre, sempre haverá. E será exatamente isso que aqui todos assistirão. Instigantes histórias para ver, ouvir e pensar. E logo agora, nessa que assistiremos, teremos mostrados bons e maus sentimentos. De um lado, inocência e gratidão e do outro, ganância e maldade. Neste conto, narraremos a história de um pai amoroso, cada vez mais preocupado com a filha e sua criação. E um tanto temeroso, quase triste com a sua solidão. (pausa. Atravessa a cena para o lado contrário). – Há muito tempo...num país distante.. existia um jovem viúvo e uma filha mocinha (o narrador atravessa a cena, falando):

Vamos ver então, como se desenrola esse novelo de fantasia e emoção. Vamos ver...?!

CENA 1

(O pai penteia a filha, os pentes quebram... ele perde a paciência... senta a filha no colo e, entre triste e decidido, fala da pretensão de casar-se outra vez)

Pai - Filhinha... Não consigo dar conta de pentear teus cabelos...Vê quanto pente quebrado... Como faz falta tua mãe... querida, estou pensando seriamente em casar-me outra vez. Tu terias uma nova mãe e eu uma companheira.

Filha - (retrucando) - Não paizinho! Eu não preciso de madrasta! O senhor é quem precisa de um pouco mais de paciência. Ora, já que pensa em casamento, poderia casar-se com a vizinha. O senhor a conhece?

Pai - Apenas de vista...

Filha - Ela também é solteira e certamente tem interesse em um bom casamento. Além disso, ela é sempre boazinha para comigo. Sempre me dá bolo e mel...

Pai - (corrigindo-a) É, “agora pode ser bolo e mel, mas depois poderá ser bolor e fel”... mas, eu ainda estou jovem e preciso de uma companheira...

Filha - (concorda relutante) - Está bem, papai...

Pai - Então vou providenciar algumas candidatas e as trarei para que tu aprove uma delas! (sai)

Filha - (após a saída do pai, grita para a vizinha do lado) - Vizinha querida, meu pai vai escolher uma nova esposa. Sei que a senhora também está solteira. Então, se candidate a casar-se com meu pai. Eu prometo influenciar na sua escolha.

CENA 2

(O Pai apresenta várias candidatas que a filha vai rejeitando até uma última que ela aceita).

Filha – É esta, papai. Esta é a minha escolhida!

Madrasta - Ah! Doce menina, sinto-me muito, mas muito feliz por ter sido escolhida

CENA 3

(A madrasta penteia perfeitamente e docemente a filha à frente do pai... a filha demonstra contentamento...)

Madrasta - Mas que cabelos macios, tão sedosos... parecem raios de Sol...

Filha – Ah, Madrasta querida! Você é que tem mãos de fada!

Pai - (entrando)- Fico tão feliz de vê-las se dando tão bem, que tomei uma decisão.

Madrasta - Amo esta menina como se tivesse nascido de mim!

Pai - (sente-se seguro e confessa sua decisão de viajar, de correr terra em busca de fortuna... argumenta com a filha) - Agora que a família e as despesas aumentaram e estão quase me levando à falência... Preciso correr terra, fazer fortuna.

Filha- (retruca) Por que papai? Eu não tem gastos, não lhe damos tanta despesa assim...

Madrasta – (interfere com poder) Mas eu sim!!! (empurrando a menina levemente) Meus vestidos mais parecem trapos, minhas jóias estão desgastadas e todos já as viram. Uma mulher como eu precisa de jóias e roupas novas não concorda meu esposo? Além do mais tudo será para assegurar o meu... quer dizer o nosso futuro, minha querida filha.

Filha – Mas madrasta, não...

Madrasta - Não seja boba, você é só uma criança, não entende dessas coisas.

Pai - Não quero que briguem. Mantenham a harmonia, por favor!

Madrasta - Pode ir tranquilo marido, eu tomarei conta de tudo na vossa ausência. Vá e faça fortuna para nós!

Pai - (aplaca a confusão com beijos e despede-se) Está decidido. Logo ao raiar o dia montarei meu cavalo e seguirei meu destino.

Narrador: O tempo, ah, o tempo...! nada como o tempo para trazer à tona toda verdade. Estimular os sentimentos e incentivar a fogueira da vaidade. E o tempo então, se encarregou de evidenciar as condutas: enquanto a madrasta estranhamente se mostrava impiedosa, o pai continuava a sua insistente labuta. Na comercialização de seus produtos, o mascate via render progresso. Pois já contabilizava seus lucros, e alegremente festejava o sucesso. Vamos ouvir!

CENA 4:

Filha - Madrasta querida, por favor desalinhe os meus cabelos... Preciso penteá-los.

Madrasta - Pentear seus cabelos coisa nenhuma... (pega a filha pelos cabelos... leva-a até o alpendre e lhe mostra a figueira...) venha cá... você está vendo aquela árvore lá no pomar? Você sabe que é a figueira preferida de seu pai e está carregadinha de frutas e seu trabalho agora é espantar os pássaros para que não biquem os figos. De agora em diante teu castigo, por seres bela e displicente com teus próprios cabelos, é enxotar os passarinhos. Se eu vir um figo bicado, um só que for, tu pagarás muito caro.

Filha - Mas é muito alta e eu não alcanço...

Madrasta - (entrega-lhe um banquinho e uma vara curta... e manda-lhe cumprir a tarefa sem se afastar nenhum momento da figueira) - Pegue! E agora, vire-se! Não quero ver um figo bicado de passarinho, senão você pagará muito caro por isso...

CENA 5:

(A filha tenta enxotar todos os pássaros cantando: “xôxô! ... etc”, usa a varinha, sobe no banco mas cai exaurida e dorme.)

CENA 6:

Madrasta - (vê a filha dormindo e os figos bicados)... Ah... mas que incompetente! Preguiçosa! Ela vai ver só! (Chama o jardineiro) Jardineiro! Jardineiro!?

Jardineiro - Chamou-me senhora?

Madrasta - Você é um inútil mesmo, não consegue nem tomar conta de uma menininha?! Sem falar deste quintal, está todo sujo. Imprestável, você está dispensado do serviço.

Jardineiro - Mas porquê senhora? Eu sempre fiz o que me foi mandado. Nesta vida o que me sustenta é meu trabalho.

Madrasta - Chega! Além do mais eu não tenho condições de lhe pagar. Quando meu marido voltar, pagaremos o devido pelos serviços prestados. Mais uma coisa: quando chegar ao vilarejo mande dois homens que sejam mais competentes que você.

Jardineiro - (saindo zangado) - Sim senhora.

2 Homens - (entrando) Pronto senhora!

Madrasta - Tenho um servicinho para vocês, sigam-me... cavem aqui, peguem a menina e a coloquem no pé da figueira. Isso! Aqui o pagamento! (para a menina) Agora você tomará conta da figueira pela eternidade.

Narrador - (Fala da passagem de tempo de retorno do pai). Depois de algum tempo e com saudades dos entes queridos, o quê o viajante desejava era voltar para casa. Gozar do descanso merecido e ficar ao lado de quem tanto amava. Vamos pensar!

CENA 7

Pai - (chega de repente e surpreende a madrasta alegre e olhando-se ao espelho e toda enfeitada) Filha! Filha! Estou de volta!

Madrasta - Marido... que alegria! Estás de volta para mim.

Pai - Onde está minha filha? A empreitada foi um grande sucesso. Trouxe-lhes muitos presentes...

Madrasta - (cai em copioso choro) Mas, como em meio a tanta felicidade posso dar-te tão trágica notícia?

Tua filha... fugiu... não suportando mais a saudade partiu a sua procura.

Pai - Mas como? Como foi possível tamanha displicência? Por que a deixaste fugir?

Madrasta - Por mais que eu fizesse uso da minha autoridade de mãe, foi impossível detê-la.

Pai - Óhhh tragédia! Pois irei imediatamente atrás dela. É só o tempo de alimentar com capim fresco o cavalo e dar-lhe um pequeno descanso. Manda chamar o Jardineiro.

Madrasta - Ele já não trabalha mais para nós. Não tive como pagá-lo, achei melhor dispensá-lo até sua volta.

Pai - Isso não se justifica! Ele é um empregado fiel. Chame-o de qualquer jeito!

Madrasta - Não se zangue marido, sim, sim vou chamá-lo imediatamente! (sai e retorna com o jardineiro) - Ei-lo!

Jardineiro - Mandou me chamar, senhor? Pois aqui estou (em tom irônico) - Feliz com o seu retorno e com o que ele possa significar.

CENA 8

Pai - Que horror estão esse jardim e esse pomar. O mato todo seco!

Jardineiro - O que eu poderia fazer? A senhora sua esposa dispensou meus serviços, alegou não ter mais dinheiro para pagar meu salário e ainda hoje me deve...

Pai - Pois está recontratado. Ande! Vá correndo apanhar capim verde fresquinho para alimentar meu cavalo. Preciso retornar agora mesmo em busca da minha filha!

Jardineiro - (saindo) Então está bem.

CENA 9

Jardineiro - (obedece e vai buscar o capim... ao tentar cortar o capim mais verde que se destaca dos outros, ouve um canto várias vezes... *“Capineiro do meu pai, não me corte meu cabelo, minha mãe me penteou, minha madraستا me enterrou, pelo figo da figueira, que o passarinho bicou... Xôxô, passarinho xôxô, vai cuidar do teu ninho!”*)

CENA 10

Jardineiro - (Corre até o pai, conta-lhe, trazendo-o para ver e ouvir) - Senhor, procurei pelo capim mais viçoso e verde como me foi mandado e o encontrei logo ali ao pé da figueira. Mas logo que o facão se aproxima do corte, uma voz de menina se faz ouvir do fundo da terra, num canto muito triste.

Pai - Que história é essa, homem? Deixa de invencionice!

Jardineiro - Senhor eu lhe suplico!! Venha comigo. Talvez possa desvendar esse mistério. (ao chegarem ao capinzal o Jardineiro repete o gesto com o facão, ouve-se o canto).

Pai – (seguiu o jardineiro e reconhece a voz da filha) - Essa é a voz da minha filha! Vamos. Me ajude! (desenterra-a, ouve-lhe sobre o acontecido e volta para a sala.)- Filhinha! Como isso foi acontecer?

Filha - Foi ela, papai. Foi a terrível madrasta. Confessou sua inveja e castigou-me dessa forma cruel... (Entra com o pai e o jardineiro na sala)

CENA 11

Madrasta - (descabelada, recebe a filha, finge surpresa e corre para abraçá-la saudando-a por voltar para casa) - Oh! Minha menina...

Pai - Quanta falsidade! Não adianta! Já sei de tudo!!!

(O pai e o jardineiro seguram a madrasta enquanto a menina sai de cena e encontra uma grande trouxa com os pertences dela.)

Filha – Veja papai ela estava arrumada para fugir!

Pai - Estava pensando em levar tudo isso? Pois vai ser castigada como merece. (O Jardineiro a segura e o pai corta todo o cabelo dela e retira todas as jóias, deixando-a com a roupa do corpo e a expulsa de casa).

FIM DO PRIMEIRO CONTO

2ª HISTÓRIA: “ZABEL E A CACHORRINHA”

Narrador - (introduzindo)... E como voa o tempo e como o tempo voa, se não sentimos falta, prova que a história foi boa! (Pausa estendida para atravessar a cena). O conto que veremos a seguir, tem o tom de um caso raro e se quiser

conferir, aguice logo o seu faro. Pois trata-se da seguinte situação: a história da menina Zabelinha e sua cachorrinha de estimação.

CENA 1

(A mãe despede-se da filha no leito de morte)

Mãe - Filhinha... a mamãe está muito doente. Chegou a hora de encontrar o papai lá no céu... Não tenha medo. Você já é uma mocinha (cof...cof...) Olhe para aquela luz. Está vendo aquela mulher? É a sua madrinha... Ela vai lhe dar um presente... uma cachorrinha... Cuide bem dela!!! Vá até lá para receber seu presente...

(Ao fundo, uma imagem de mulher em silêncio entrega à Izabel uma cachorrinha e some).

Filha - (recebe a cachorrinha e volta ao leito da mãe).

Mãe - ... Adeus meu anjo,,, (A mãe falece e a cena concentra-se só na menina afagando e brincando com a cachorrinha que ladra e vai correndo para dentro).

CENA 2

(Os aldeões concentrados no meio da cena, como numa praça, em frente a casa de Zabel)

Aldeões - (Coro):

“Pobrezinha Zabel, pobrezinha! Tão cedo, já órfã!!! Foi-se o pai, foi-se a mãe, restou-lhe uma casa e uma cachorrinha...” (Com Melodia): “pobrezinha Zabel, pobrezinha...Tão nova, tão linda e sozinha!”

Narrador -

(...fala da solidão da menina, da cachorrinha guardiã, seu anjo da guarda e do fenômeno noturno que assombra a aldeia...) - Enquanto isso, na noite da aldeia, estranhos acontecimentos assombravam a população. Por volta de meia noite, ouvem-se passos largos e pesados e... batidas numa porta.

CENA 3

(Luz sob a porta da casa de Izabel. Ouvem-se batidas fortes e uma voz grave que reboa: “Zabel abre a porta que eu quero entrar” (do lado de dentro mas à vista do público, vê-se uma cachorrinha que responde: “Zabel já comeu, Zabel já bebeu, Zabel ta dormindo!”... Outra vez a voz grave chama e a cachorrinha responde: “Zabel ta dormindo, não pode acordar”. Ouvem-se os passos pesados se retirando).

CENA 4

Aldeões - (no meio da praça, em coro)- “De novo ontem à noite!... Ninguém vê!... ninguém se atreve! Bateu em uma porta! Foi na de Zabel! (chamando): Zabel! Zabel! Vem cá fora!

Zabel - (abre a porta e pergunta): Bons vizinhos, do que se trata?

Uma vizinha - Minha filha! Então não ouviste?

Um vizinho – Uma voz rouca e forte?

Outra vizinha – a chamar-te! A chamar-te!

Izabel - Quando?

Coro – Ontem à noite! Depois da meia noite!

Vizinha – Mas não abriste a porta!

Vizinho – Meu Deus! Parece um monstro, um gigante!

Vizinha – Cuidado minha filha! Não ceda ao chamado pois vives sozinha.

Zabel – Oh! Bons vizinhos! Não vivo sozinha! Tenho companhia! Minha cachorrinha! Que foi o presente de minha madrinha.

CENA 5

(Outra vez as batidas, a chamada e a resposta da cachorrinha. Clareia, entram os vizinhos e repetem integralmente as falas das cenas 3 e 4).

Narrador – Passaram-se dias e dias e os vizinhos continuam perguntando e ela respondendo que não.

CENA 6

Aldeões:

- “Nunca tivemos coragem de olhar, apesar de nossa curiosidade. Mas pela voz, parece ser mais um monstro gigante que uma alma penada. Embora chame só, por duas vezes e suma”

Izabel - (sozinha) pensa em voz alta: “Se não for alma penada e for gente?...

Pode ser um príncipe encantado em forma de monstro... Mas porque por tanto tempo que me procura e eu nunca o escutei? (fica pensativa) Já sei!!! Deve ser por causa da cachorrinha que minha madrinha me deu para proteger-me.”

Narrador - A donzela Zabelinha resolve tomar uma decisão sem demora: enterrar a cachorrinha, deixando de fora a cabeça e as patas dianteiras. À noite, a cena torna a se repetir.

CENA 7

Vizinhos - Então zabel? Já viste ou falaste? Como é a figura? O que é que ele quer?

Zabel - Não vi nem falei. Não ouço tal voz! – (Os vizinhos saem. Muito zangada, pensa em voz alta) - Com tanta insistência... só pode ser meu destino! É certamente um príncipe encantado precisando dos meus favores!”

Narrador - Obstinada, matou a cachorrinha e enterrou-a no fundo do quintal. No outro dia se repetiu o chamado (ouvem-se as vozes de pergunta e resposta) Zabel respondeu às perguntas de sempre aos vizinhos e resolveu queimar a cachorrinha e enterrou as cinzas. A voz voltou a chamar e ela respondeu bem fraquinha. E Zabel concluiu que enquanto se ouvisse aquela vozinha, o seu príncipe não poderia entrar. Desenterrou então as cinzas e jogou-as ao rio que passava no fundo do quintal. Justamente à meia noite, o monstro voltou, chamou e uma vozinha mais fraca e reticente foi ténue se escoando, indo embora... (“Zabel já comeu, Zabel já bebeu, Zabel ta dormindo...”) No outro dia...na outra noite...

CENA 9

Izabel (sozinha) “Pronto! Agora eu quero é ver! Então era isso! Todo esse tempo e aquela cachorrinha não deixava meu príncipe se aproximar...”

Narrador – (as vozes cantadas se integram à narração) – “Nessa noite, quando já era bem tarde, ouviu-se a voz rouca e grave do monstro gigante:

“Zabel abre a porta que eu quero entrar”... (silêncio) Ninguém respondeu. O monstro apurou o ouvido e percebeu um ligeiro movimento dentro da casa. Era Izabel que amedrontada ouvira a tenebrosa voz do monstro. Ele voltou a cantar (...) como ninguém respondeu, ele arremeteu sobre a porta da casa, entrou e atacou Zabel, rasgando-a com suas garras.

Logo cedo, pela manhã, aos primeiros raios da aurora o galo do quintal de Zabel empoleirou-se e cantou: “Zabel tá roída! (BIS), ao que os vizinhos acudiram socorrendo Isabel.

CENA 10

(Os vizinhos espantando o monstro e acudindo Izabel):

Vizinhos - “Coitada! Coitadinha! O galo cantou e as forças do monstro fraquejaram!

Largou a menina tão machucada que faz dó!”

Vizinha - Coitada! Coitadinha! Ele é um monstro gigante e sabemos sua história. Só ataca mocinhas órfãs e virgens!

Vizinho - Devorando suas carnes engole suas purezas para aumentar suas forças.!

Coro – Garante sua sobrevivência!!!

Vizinho - Coitada! Coitadinha! Não era o seu príncipe... e matou seu anjo... Por quem será protegida?

Coro – Por nós!

Narrador – Zabel naturalmente esquecera das recomendações de sua mãe amada, que enterrando a cachorrinha, tirou a proteção do seu anjo da guarda. Duvidou dos cuidados da sua madrinha, E graças ao apoio dos vizinhos ela hoje não está mais sozinha.

FIM DO SEGUNDO CONTO

3ª HISTÓRIA: “A MOURA TORTA”

Narrador - Vocês perceberam? As duas histórias anteriores não evocam a realeza... São de gente comum. Mas como não falar de uma história sem esses ingredientes de reinos, quando se contam contos cruéis?... então... era uma vez...

CENA 1

(Uma princesa perdida na floresta, reclama do calor, da sede e encontra um lago. Bebe água e refresca-se) – Oh, que calor! E quanta sede! Vou parar um pouco e refrescar-me.

(Ouvem-se vozes e um barulho de cavalos que apeiam-se. É a chegada de uma comitiva real. Ela se esconde um pouco. Um Pajem entra falando)

Pajem - Deixem os cavalos descansar um pouco e dêem-lhes de beber na outra margem do lago.

Príncipe - (Entra e fala ao seu escudeiro) - Viagem cansativa, não meu rapaz?

Escudeiro - Pois não é, alteza!?

Pajem - O pior é que ainda estamos muito longe de cumprir nosa missão...

Príncipe - Teimosia minha! Fui logo exigir de meu pai que eu mesmo procurasse a minha noiva...

Escudeiro – É... Mas está um bocado difícil, alteza!... os reinos são muito distantes.

Pajem - Pena que a princesa deste último reino estivesse ausente. Falaram que ela é uma formosura!!!

Príncipe - (suspirando) - Mas vou encontrá-la, tenho certeza!

(Ouve-se um ruído de graveto quebrando. O escudeiro afasta-se um pouco e retorna com uma moça puxada pelo braço)

Escudeiro - Vejam quem estava nos espionando!

Princesa - Não! Eu juro! Apenas me escondi por causa dos meus trajes. Estou há dias perdida na floresta e minha roupa se estragou...

Príncipe - Oh! Pobre menina! Tão pobrezinha! Mandarei providenciar roupas decentes no palácio e trazer para você. Então mandarei acompanhá-la até sua casa.

Princesa - (com um leve sorriso) Oh! Vossa Alteza! Como és generoso! Mas bastaria que me ajudassem a encontrar o caminho de volta para o meu castelo. Sou a princesa herdeira do trono do reino mais próximo (os três homens se entreolham)

Escudeiro - Alteza!

Pajem - Príncipe!

Príncipe - Rapazes!!! Bendita sorte! E é tão linda! Vejo que os maus tratos não lhe ofuscaram a beleza. (apresentando-se) Princesa, sou Lacy, o príncipe do reino vizinho ao seu. Estou em busca de uma esposa para tornar-se minha rainha.

Princesa - Oh! Céus!.. ele existe! É certamente o destino... Pois eu saí a sua procura sozinha. O rei meu pai proibiu-me de casar-me ainda tão jovem. Deixei o cavalo pastando e cochilei um pouco. Ao acordar não o vi mais e saí procurando, e cheguei até aqui...

Príncipe - Bendito destino! Aceita casar-se comigo? Ser minha rainha?

Princesa - É o que mais quero!

Príncipe - Então me aguarde aqui mesmo. Vou ao palácio anunciar que encontrei minha alma gêmea e preparar uma festa de apresentação. Trarei trajes adequados, querida. Você entrará em meu reino, triunfante!

Pajem - Mas, alteza! Ficar aqui...sozinha...Não é perigoso?

Príncipe - É... de fato... Querida, suba naquela árvore e agasalhe-se. Logo retornaremos. (beija-a na testa e saem)

NARRADOR – Enquanto a comitiva real se afasta e a princesa agasalha-se na árvore, uma criada moura, aproxima-se do lago.

CENA 02

Moura Torta - (entra com um pote, cantarolando, debruça-se sobre a beira do lago. Bebe água e, arregalando os olhos, clama) - Oh! Como estou bela! Não! Como sou bela! Por que, quando eu apanhava água no riachinho perto de casa, não enxergava meu verdadeiro semblante? Oh! Céus! Como é possível uma bela mulher assim como eu ser tratada como uma reles serva e ter que fazer toda essa força carregando água para amos e patrões!?? Chegaaaa! Não faço mais isso!! (quebra o pote e vai embora)

NARRADOR - A princesa vendo aquilo tudo, sorriu abafado, bem baixinho. Mais tarde, a serva moura volta ao lago, praguejando)

CENA 03

Moura Torta - Oh! Raios! Miséria! Só esses infames não vêem mina beleza! E ainda, por castigo por eu ter quebrado o pote me fazem transportar água neste balde de pau pesado. Quase uma tina! Malditos! (ao aproximar-se da beira do lago) Ah! Só eles não enxergam! Lá estou eu! Não me rebaixarei mais! Adeus balde! Adeus serviço pesado! (quebra o balde e sai)

NARRADOR - A princesa, da copa da árvore, continua a sorrir contidamente... tempo depois a Moura Torta retorna.

CENA 04

Moura Torta – Pragás!!! Monstros!!! Insensíveis!!! (Arrasta um caldeirão de ferro enorme) Ai!!! Peso dos infernos!!! (chega ao lago e debruça-se). Ai!!! Cá estou eu! Visão divina!!! Mais, não existe!!! Ah! Patrões miseráveis! Agora não tem mais jeito. Vou te quebrar, vasilha do cão! (Tenta quebrar chutando, o caldeirão e vai ficando cada vez mais hilário. A princesa começa a sorrir e gargalha alto, chegando a desabar literalmente da árvore e cair ao lado da Moura)

Princesa - Perdão senhora! Mas não me contive ao ver o esforço e os trejeitos que fazia ao tentar quebrar o caldeirão.

Moura Torta - Foi?! E onde você estava?

Princesa - Ali, na árvore.

Moura Torta - E de lá, você podia se ver refletida na água?

Princesa – Sim, senhora.

Moura Torta – (Puxa-a. E debruçando-se sobre a borda do lago) - Então... esta é você... e esta, sou eu...!? (solta um grito de raiva e controla-se em seguida) Pode me dizer o que fazia na copa da árvore?

Princesa - Oh! Aguardando o príncipe, meu noivo. Ele foi ao palácio apanhar mudas de roupa para eu me trocar e ser apresentada ao rei.

Moura Torta - (Fingindo-se boazinha) - Oh! Pobre menina! Mas, se vais trocar esses trapos, precisas então arrumar também esses cabelos. Deixa-me penteá-los (Vai penteando a menina e levando-a para detrás da árvore. Ouve-se um grito e do local de onde entraram sai voando uma pombinha branca).

CENA 05

(Ouve-se uma trombeta e entram o príncipe, o escudeiro, o pajem e duas damas da corte. A Moura Torta está de costas, vestida com as roupas da menina, mais rasgadas ainda, pois espocaram ao vesti-las)

Príncipe - Meu amor! O que aconteceu? Por que está chorando? Por que desceu da árvore?

Moura Torta - (Virando-se e a comitiva real toda recua) - Oh! Meu querido! Como sofro! Como sou infeliz! Uma bruxa muito má, com inveja da minha beleza, encantou-me nisto que está aqui. O sol queimou e enrugou minha pele toda! E agora, como encará-lo?! Como poderei cumprir meus votos matrimoniais?

Príncipe - (Muito triste) Meu fiel pajem...o que fazer? Prometi a meu pai e a todo o reino que hoje lhe levaria uma princesa para tornar-se minha rainha.

Pajem - E se comprometeu com essa aí...

Escudeiro - Épa!! Com essa aí mesmo? Não foi com outra?

Pajem - Pensando bem, ela não tem culpa de ter sido enfeitiçada.

Escudeiro - Sei que palavra de rei não volta atrás...Mas, a de príncipe? Será que é igual?...

Príncipe - Não tem jeito. Tenho que casar-me com ela. Compromisso é compromisso. E depois, a comitiva enviada ao castelo da princesa já deve ter chegado lá e o rei, seu pai, já deve ter partido para as bodas. Vamos!! Amas, troquem-lhe as roupas.

Ama 1- Alteza. Teremos que cozer novos trajes. Estes que trouxemos não servirão nela.

Ama 2- Vamos levá-la assim mesmo. Antes de entrarmos no castelo, trocaremos seus trajes dentro mesmo da carruagem.

Príncipe - Assim seja!

NARRADOR - No dia seguinte ao casamento do príncipe, pela manhã, o Jardineiro-mor viu uma pombinha toda branca pousar num arbusto e cantar.

CENA 06

Pombinha - (canto) - Horteleiro, hortelão da real horta, como vai Lacy, com a Moura Torta?

Jardineiro - (canto) - Come bem, dorme bem, passa a vida regalada. Tão serena e sossegada, como no mundo, ninguém!!

Pombinha - (falando) - Ai!!! Tristes de nós pombinhas, que só comemos pedrinhas...

NARRADOR - O jardineiro foi correndo contar ao príncipe o acontecido e sua alteza ordenou-lhe que trouxesse até ele, de qualquer forma, aquela pombinha. No outro dia no jardim...

CENA 07

Pombinha - (canto) - Horteleiro, hortelão da real horta, como vai Lacy, com a Moura Torta?

Jardineiro - (canto) - Come bem, dorme bem, passa a vida regalada. Tão serena e sossegada, como no mundo, ninguém!!!

Pombinha - (falando)- Ai! Tristes de nós pombinhas, que só comemos pedrinhas...

Jardineiro - (falando) - Põe o teu pezinho aqui, linda pombinha.

Pombinha – Não!! O meu pezinho não foi feito para laço de barbante.

NARRADOR - Novamente o hortelão foi narrar ao príncipe o ocorrido e Lacy mandou fazer um laço de prata. A pombinha vinha sucessivamente ao jardim e conseguia fugir. No quinto dia, o jardineiro passou a usar um laço de ouro... Nada. Finalmente, usando um laço de brilhantes e pérolas, deixou-se a pombinha ser agarrada.

CENA 08

Jardineiro - Alteza, consegui! Aqui está esta alva Maravilha !!.

Príncipe- Que bela ave! Obrigado jardineiro (recebendo-a e começando a acariciá-la) Que plumagem macia e cheirosa (E continuando a afagá-la, passou a mão em sua cabecinha) - Mas... que será isto? Quem teria feito tamanha maldade? Espetaram um alfinete na cabecinha de tão bela pombinha?! Não sei como não morreu!!! (Retirou com cuidado o alfinete, esforçando-se por fazê-lo atrás de um biombo, de onde ele volta com a princesa em trajes de camponesa).

Princesa - Oh! Obrigada meu amor, por libertar-me desse fardo tão cruel.

Príncipe – Querida?! Mas você não tinha sido enfeitiçada? Uma bruxa não a fez ficar deformada?

Princesa – Não!!! Uma bruxa me transformou em pomba e tomou meu lugar junto a ti.

Príncipe - Quem? Onde está ela?

Pajem - Aqui, senhor!!

Jardineiro e Escudeiro – (Trazendo a Moura) Foi ela, meu príncipe!

Príncipe - Perversa. Maldosa. Merece um castigo à altura! Pois coloquem-na dentro de um barril e levem para o alto da montanha mais próxima. Soltem o barril e deixem-no rolar ladeira abaixo!

NARRADOR - Lacy viveu muitos anos feliz com sua princesa até torná-la rainha, estimada por todos os seus súditos.

Então, como se dizia antigamente, entrou pelo bico do pato, saiu pelo bico do pinto, cada um que conte cinco...

(Música de encerramento.)

FIM DO TERCEIRO CONTO E DO ESPETÁCULO

Fonte: Contos Maravilhosos – Theobaldo Miranda Santos, Cia Ed. Nacional.

ANEXO B

Figura 33: FOTOS DO ESPETÁCULO “CONTOS QUE O TEMPO CONTA” (2019), NA PROGRAMAÇÃO DA CRIANÇA NO TEATRO ARTHUR AZEVEDO.



Fonte: Fotografia de Valdeir Lima. Acervo da COTEATRO-MA, 2019.

Figura 34



Fonte: Fotografia de Valdeir Lima. Acervo da COTEATRO/MA, 2019.

Figura 35



Fonte: Fotografia de Valdeir Lima. Acervo da COTEATRO/MA, 2019.

Anexo C – Texto Digitalizado do Espetáculo “O Processo das Formigas”

O PROCESSO
DAS
FORMIGAS

De

Tácito Borralho

Arcebis
Borralho

*meu Sublime gênero
a vida*

RASCUNHO DE IDEIAS

I ATO – Túneis e saúvas;

O mundo subterrâneo;

O esforço de trabalho – Transporte solitário e coletivo.

II ATO - Metamorfose para humano.

1 – Religiosos;

2 – Leigos.

Rugidos/ Onomatopaicos/

Vocalizações/ Ritmos/ fala

III ATO – a) Instauração do processo;

b) Julgamento.

CENOGRAFIA: Saca gigante – Bolas brancas – 2 cavaletes (ou degraus) – Bancada e 3 bancos
comidos + (ou 1 banco comido e 2 conjuntos de degraus)

FIGURINO: Sapatilhas molecas brancas – Meias brancas – Luvas brancas – Macacão de malha (10)
– Capas (Pelerines)

ENSAIO: Tarde – 3ª e 5ª – 15h

Noite – 3ª e 5ª – 18h30min

Sábado.

PERSONAGENS**FEMININOS:**

- 1 – Testemunha dos padres – Tereza dos Rosário da Paz (35 anos)
- 2 – Testemunha dos padres – Mônica da Paz (33)
- 3 – Testemunha dos padres – Catarina Pereira da Silva (55)
- 4 – Testemunha dos formigas – Bárbara Dornelles (82)
- 5 – Testemunha das formigas – Marcelina Cabral (88)

MÚSICOS:

- 1 – Cello – Vanessa

SONOPLASTIA:

- 1 – Execução – Ivan Veras

TOTAL DE PERSONAGENS:

Masculinos – 21

Femininos – 5

TOTAL DE ATORES:

Masculinos – 5 Faltam (2) = Assim, cada ator faz 3 personagens

Femininos – 2 Falta (1) = Assim, cada atriz faz (2 personagens e uma = 1)

AÇÕES

I PARTE – As saúvas em sua natureza – O roubo da farinha do convento (Trabalho de corpo e som)

II PARTE - As saúvas se mostram: caras, mãos e pés./ e o saco vazio. / Carregam o saco para fora de cena e as escadas são rearranjadas para outras cenas.

III PARTE – Jogos cênicos 1/ Metamorfose = (Máscara neutra/larvária)

2/ Metamorfose = (Máscara larvária/ expressiva)

3/ (colocação das capas) – Ao som do ‘cello’.

IV PARTE – Atores com pelerines pretas e marrons. (As palavras são descobertas) (debate sobre o fato)

V PARTE – Instauração do processo – (Atores com pelerines marrons)

VI PARTE – O processo (Até a sentença)

Formigas (Saúvas) – Pelerines cinzas

Frades (e apoiantes) – Pelerines marrons

VII PARTE – CENA FINAL

CENAS:

PARTE IV

Cena I: Cenário – Pátio interno do convento

Personagens – Reverendo superior – Frei Manuel da Luz / Frei Padre Guardião

Síndico do Convento – Capitão Antônio Romeu

Oficial pedreiro I – Antônio Carvalho

Oficial pedreiro II – Pedro Martins

Frade Medidor da Obra dos dormitórios – Pe. Frei Luís d’Assunção

Medidor da Obra dos dormitórios – Gaspar Pires

Medidor da Obra dos dormitórios – Sebastião Pires

Procurador dos Padres contra as formigas – Antônio da Silva da Paz

CENA I: DIÁLOGOS / AÇÕES:

FREI MANUEL DA LUZ (pelerine marrom) – Sr. Capitão Antônio Romeu, como síndico, encarregado da estrutura física deste convento, de suas necessidades materiais, peço-lhe que me digas. O que tanto alarma vossa pessoa, que o fez capaz de interromper-lhe recitação das vésperas?

CAPITÃO ANTÔNIO (pelerine preta) – Reverendo Superior, Pe. Guardião desta casa. Cumpre-me o nefasto destino de ser o informante de tão trágica ocorrência. Nossa dispensa foi arrombada! Está sendo assaltada continuamente. E como numa frouxa hemorragia que não se é capaz de estancar o sangue, nossos Grãos de farinha se esvaem...

FREI/ PE. GUARDIÃO – Por Santo Antônio! Que dizeis!?

CAPITÃO ANTÔNIO – Não! Por Santo Antônio não. Aqui, no Santo Antônio! E os gatunos são incontáveis!

FREI/ PE. GUARDIÃO – Por Deus! Por Deus! Que dizeis! Por que não os tangestes ou pelo menos, em posição estratégica, não os contastes!!

CAPITÃO ANTÔNIO – Impossível. Nossa dispensa não permite brechas. Não se adentra ali sem que se use a chave do meu cós.

FREI/ PE. GUARDIÃO – E como...!?

CAPITÃO ANTÔNIO – Por uma obra Satânica! Os aviltadores não vazaram a porta nem desceram do teto. E como sempre esgoelou-se o Frei Luís d'Assunção, as paredes e portas deste convento são tão sólidas e firmes quanto intransponíveis. Ele próprio as fiscalizou nas construções.

PE. GUARDIÃO – Pois que lhe chamem até aqui. Agora.

FREI LUÍS (Pelerine marrom) (Entrando) – Cá estou!

PE. GUARDIÃO – É vero o que diz o capitão?! Que o reverendo Frei Superior vistoriou as obras deste convento?

FREI LUÍS – Não as iniciais, Reverendo Padre Superior, mas as construções dos novos dormitórios, acompanhei desde os alicerces.

PE. GUARDIÃO – E das paredes que circundam a dispensa o que sabes?

FREI LUÍS – Que são antigas, mas muito sólidas. Mesmo as que se limitam com as dos dormitórios.

PE. GUARDIÃO – Então não pode haver ali nenhuma brecha por onde possa escapar um frade magro ou um gatuno sequer!...

FREI LUÍS – Verdade, Vossa Reverendíssima.

PE. GUARDIÃO – Como se pode ter tanta certeza?

FREI LUÍS – Apresento-lhe, pois Gaspar e Sebastião que efetuaram a medição da obra da construção dos dormitórios por mim chefiada.

PE. GUARDIÃO – Que entrem.

GASPAR E SEBASTIÃO (pelerines pretas) (Inclinando-se e beijando-lhe a mão) – Sua benção.

PE. GUARDIÃO – Pois bem! O que mediste e como o fizeste.

GASPAR – Medindo, Reverendíssima.

SEBASTIÃO – Com a trena reverendíssima.

GASPAR – Do pé-direito: do chão ao teto.

SEBASTIÃO – E as paredes, de um canto ao outro.

PE. GUARDIÃO – E o piso? Não medistes o piso?

GASPAR E SEBASTIÃO – Sim Vossa Reverendíssima. O soalhado de pedra, também.

PE. GUARDIÃO – Então não vistes brechas, fendas, rachaduras?...

GASPAR E SEBASTIÃO – Não, vossa reverendíssima.

PE. GUARDIÃO – Pois! Pois!... E como ali há ladrões?! Por onde entraram?!

CAPITÃO ANTÔNIO – Se V. Reverendíssima me deixasse explicar...

PE. GUARDIÃO – Como explicar?!

FREI LUÍS – Meu Santo Padre Superior, nosso guardião. Não pode haver dúvida se V. Reverendíssima mesmo recebeu e mandou guardar os recibos que estes dois senhores vos passaram no dia 23 de outubro de 1637.

PE. GUARDIÃO – Então, os ladrões cavaram um túnel!?

CAPITÃO ANTÔNIO - É... bom ... isso ...

PE. GUARDIÃO – Frei Luiz, agradeço bastante sua colaboração e o dispense. Pode levar consigo os senhores medidores. Peço-lhe que encontre o Vigário Geral, o Pe. José Teixeira Moraes e o mande vir aqui...

CAPITÃO ANTÔNIO – Creio que é necessário ouvir também os dois oficiais pedreiros que trabalham neste convento desde o princípio de sua construção.

PE. GUARDIÃO – Pois que o vigário geral os traga aqui.

(SAEM OS TRÊS E ENTRAM OUTROS TRÊS [TROCAM APENAS AS MÁSCARAS])

CAPITÃO ANTÔNIO – Ei-los que chegam V. Reverendíssima.

VIGÁRIO GERAL (pelerine marrom) – Sua bênção Pe. Superior.

ANTÔNIO (PEDREIRO) (pelerine preta) – Sua bênção, Guardiã.

PEDRO (PEDREIRO) (pelerine preta) – Sua bênção, Guardiã.

(APÓS BEIJAR-LHES AS MÃOS)

VIGÁRIO GERAL – O que o aflige, V. Reverendíssimo?

PE. GUARDIÃO – Mandei que lhe chamassem Pe. José, por ser o reverendo Padre Vigário Geral deste convento e província, por se tratar de um caso complicado que finalmente o nosso síndico aqui presente terá que relatar com a presteza de um informante responsável.

VIGÁRIO GERAL – Vamos Capitão! Estou escutando.

CAPITÃO ANTÔNIO – É que, a farinha do convento está sendo roubado grão a grão. Já uma saca inteira tombou! Vazia! Murchou e foi ao chão!

VIGÁRIO GERAL – E quem foi o ladrão?

CAPITÃO ANTÔNIO – Ladrões!

VIGÁRIO GERAL – Nossos Frades?

CAPITÃO ANTÔNIO – Não!

VIGÁRIO GERAL – Os noviços?

CAPITÃO ANTÔNIO – Não!

VIGÁRIO GERAL – Postulantes?

CAPITÃO ANTÔNIO – Não!

VIGÁRIO GERAL – Os irmãozinhos?!

CAPITÃO ANTÔNIO – Não!!! São ladras!

VIGÁRIO GERAL (Alarmado) – Mulheres??!

CAPITÃO ANTÔNIO – Não! Saúvas!!!

TODOS – Saúvas!???

PE. GUARDIÃO – Aquelas formigas grandes de bocas afiadas?

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – Pois bem, senhores. O nosso convento foi invadido por seres predadores, que como gatunos incontroláveis, acham-se esvaziando a despensa. Começaram atacando a farinha de mandioca. Creio que a experiência de roubar a farinha de trigo deixou-as frustradas e medrosas, pois, ao se lambuzarem com a farinha, viram-se mascaradas. Toda a cara branca!... Penso eu que por estar escuro e todas aquelas caretas brancas, assustaram-nos. Era como se vissem fantasmas! Ah, Ah, Ah.

PE. GUARDIÃO – Mostre-me onde está a graça, Frei João. Deixe-se de tagarelices, homem. Vamos ao grave que esse problema se mostra!

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – Perdão Reverendo Pe. Superior. Mas, senhores, o que nosso guardião pretende é empreender um castigo tão severo que seja capaz de afastar tais monstros.

ESCRIVÃO – E como isso pode ser efetuado?

PE. GUARDIÃO – É isso! O como! Por isso chamei-os aqui. Vejam bem, senhores, já corre o ano de 1706 e há quanto tempo já habitamos este convento!...

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Data Vênia, outra vez, V^a Reverendíssima. Mas creio que os frades desta congregação estão verdadeiramente lesados pela ação daninha destas formigonas que certamente já habitavam as cercanias deste cenóbio.

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – E o que propõe o Reverendo Pe. Frei Manuel Homem?

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Que nosso escrivão eclesiástico se encarregue de aforar contra essas ladras formigas uma ação jurídica, com o pressuposto de duplo fundamento e acusação: 1^o, Que se lhes impute o delito de furto qualificado...

PE. GUARDIÃO – Tome nota, senhor escrivão!

ESCRIVÃO ECLESIÁSTICO – Sim Reverendo Superior: Primeiro: que se lhes impute o delito de furto qualificado...

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Tome nota, Senhor Escrivão! ... Por abrirem trilhas subterrâneas para subtraírem a farinha da despensa dos reverendos frades.

ESCRIVÃO – “... dos reverendos padres”. A – N – O – T – A – D – O!

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Segundo!

ESCRIVÃO – Segundo!

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Impute-lhes também o delito de dano, considerando que os caminhos abertos para a consumação do furto ameaçam a segurança do edifício monástico!

ESCRIVÃO – ... Do edifício monástico! Pronto!

PE. GUARDIÃO – Mas que se instaure este processo de forma legítima e legal para que as gerações futuras não nos venham acusar de termos armado uma sacrílega farsa e imposturas que nestes bons tempos se queira armar à credulidade dos nossos fiéis.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Assim será feito, V^a Reverendíssima.

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – Chamo-lhe a atenção Sr. Frei Manuel Homem, que não deixeis a descoberto o documento da petição inicial que deverá ser encaminhada ao Tribunal Eclesiástico desta província, bem como cuidados sejam redobrados com as peça documentais da finalização do mesmo.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Fico agradecido pela zelosa lembrança, Frei João Teixeira.

PE. GUARDIÃO – Pois então, que não se perca de vista de que o Tribunal Eclesiástico possui legitimidade conferida pelo próprio Deus nosso senhor e portanto detêm jurisdição em toda a Terra e sobre todos os seres vivos.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – E dessa forma, com este processo, provamos mais uma vez aos nossos fiéis que existe uma autoridade suprema outorgada à Igreja.

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – Muito bem pensado, Frei Manuel Homem, mas não é demais lembrar que essa autoridade ultrapassa as demarcações humanas.

PE. GUARDIÃO – Sem esquecermos de que as sanções aplicadas às formigas serão apenas uma demonstração dessa autoridade e servirão muito propositalmente para intimidar todo o povo de Deus, especialmente os que possam um dia pensar em atacar-nos.

ESCRIVÃO – Então as monstruosas formigas servirão de exemplo e alerta contra qualquer contravenção praticada em prejuízo a Sagrada Ordem Capuchinha (falando de lado) – Que S. Francisco os perdoe!

PE. GUARDIÃO – O que resmungou aí, Senhor Escrivão?

ESCRIVÃO – Não foi nada! Meu Superior, apenas pigarreei.

PE. GUARDIÃO – Não se esqueçam que dada a importância desta ação e do poder temporal da Igreja, a sentença que dela se constituir será superior a todas as coisas e as próprias leis do universo, a ponto de modificar, por exemplo, a força da gravidade ou determinar que o sol mude seu curso.

ESCRIVÃO – E muita fé, Reverendíssimo.

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – Não se trata apenas de fé meu caro escrivão. É a lei natural das coisas... Se compreendemos que todos os seres vivos, por sua vontade ou não, interferem em nossa existência, é plausível que esses insetos e tantos outros animais irracionais também estão susceptíveis às punições do Estado, cuja jurisdição se confunde com a ordem superior da igreja.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Afinal, todas as criaturas (racionais ou irracionais) devem submeter-se à expressão da vontade de Deus entre os viventes. E essa é a vontade da própria Igreja.



PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – Pois bem, senhores. O nosso convento foi invadido por seres predadores, que como gatunos incontroláveis, acham-se esvaziando a despensa. Começaram atacando a farinha de mandioca. Creio que a experiência de roubar a farinha de trigo deixou-as frustradas e medrosas, pois, ao se lambuzarem com a farinha, viram-se mascaradas. Toda a cara branca!... Penso eu que por estar escuro e todas aquelas caretas brancas, assustaram-nos. Era como se vissem fantasmas! Ah, Ah, Ah.

PE. GUARDIÃO – Mostre-me onde está a graça, Frei João. Deixe-se de tagarelices, homem. Vamos ao grave que esse problema se mostra!

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – Perdão Reverendo Pe. Superior. Mas, senhores, o que nosso guardião pretende é empreender um castigo tão severo que seja capaz de afastar tais monstros.

ESCRIVÃO – E como isso pode ser efetuado?

PE. GUARDIÃO – É isso! O como! Por isso chamei-os aqui. Vejam bem, senhores, já corre o ano de 1706 e há quanto tempo já habitamos este convento!...

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Data Vênia, outra vez, V^a Reverendíssima. Mas creio que os frades desta congregação estão verdadeiramente lesados pela ação daninha destas formigonas que certamente já habitavam as cercanias deste cenóbio.

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – E o que propõe o Reverendo Pe. Frei Manuel Homem?

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Que nosso escrivão eclesiástico se encarregue de aforar contra essas ladras formigas uma ação jurídica, com o pressuposto de duplo fundamento e acusação: 1º, Que se lhes impute o delito de furto qualificado...

PE. GUARDIÃO – Tome nota, senhor escrivão!

ESCRIVÃO ECLESIÁSTICO – Sim Reverendo Superior. Primeiro: que se lhes impute o delito de furto qualificado...

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Tome nota, Senhor Escrivão! ... Por abrirem trilhas subterrâneas para subtraírem a farinha da despensa dos reverendos frades.

ESCRIVÃO – “... dos reverendos padres”. A – N – O – T – A – D – O!

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Segundo!

ESCRIVÃO – Segundo!

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Impute-lhes também o delito de dano, considerando que os caminhos abertos para a consumação do furto ameaçam a segurança do edifício monástico!

ESCRIVÃO – ... Do edifício monástico! Pronto!

PADRE VIGÁRIO GERAL DO CONVENTO – E que deste Tribunal eclesiástico seja dirigido pelo nosso superior, o Pe. Guardião que em nome da Suprema Equidade deverá ouvir o processado e determine a presente causa.

PE. GUARDIÃO – Confirmo como nosso procurador o senhor Antônio da Silva da Paz e indico côo curador ad litem das formigas o Senhor Antônio Silva Duarte. E como juiz nesta causa, ordeno que se iniciem os procedimentos legais.

ESCRIVÃO – Pronto! O Superior já é o juiz natural!!!

PARTE VI – O PROCESSO

CENA I – Sala do júri (sem testemunhas) – Discussão dos autos.

PERSONAGENS:

- Escrivão Eclesiástico;
- Pe. Vigário Geral Forâneo;
- Curador ad litem das Formigas (1º);
- Procurador dos Padres.

CENA II – Sala do júri (com as testemunhas) – Discussão de julgamento/ Até a sentença.

- Pe. Guardião – Juiz;
- Pe. Vigário Geral Forâneo;
- Curador Ad Litem das Formigas (substituto);
- Procurador dos padres;
- Testemunhas dos padres;
- Testemunhas das formigas.

CENA III – Fora dos muros do convento – Proclamação da sentença.

- Pe. Vigário Geral Forâneo;
- Formigas (elenco em pelerine preta, luvas brancas, máscara neutra).

PARTE VI

CENA I

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Instale-se aqui e agora o Sagrado Tribunal Eclesiástico desta Província da Ordem Franciscana dos Frades Capuchinhos Menores. E antes que se chamem à apreciação do Senhor Juiz, as testemunhas, é mister que se esclareça a contenda entre as partes, através de iluminada discussão! Senhor Procurador dos Padres, Antônio da Paz. Faça uso da palavra.

PROCURADOR DOS PADRES – Com vossas permissões. (Inicia um discurso empolado). Como procurador dos Piedosos Frades desta Província, tenho a honra de informar que eles, autores desta ação jurídica, conformados com seu instinto mendicante, sempre viveram de esmolas, ajuntando-as com grande trabalho pelas roças deste país. E que, as formigas, animais de espírito totalmente oposto ao do evangelho, aborrecendo por isso, o próprio São Francisco, não fazem mais que roubar os piedosos fradezinhos menores e não somente procedem como ladrões formigueiros, mas com manifesta violência, pretendem expulsá-los de casa, destruindo-a desde os alicerces! Portanto, ou tais rés retomem à razão e deixem este local, ou se arriscam a serem mortas com algum ar pestilento, ou afogadas com alguma inundação, ou pelo menos, exterminadas para sempre deste distrito.

ESCRIVÃO – Data vênia, Senhor Procurador, não deve V. Senhoria fazer previsão tão concreta de como deverá se dar o fim desta contenda.

PROCURADOR – Minhas desculpas, então.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Uma réplica então Sr. Curador Ad Litem. É seu direito.

CURADOR (1º) – Com vossa permissão: Pretendo contrariar V. Sa. e alego fielmente que: Em primeiro lugar: que elas, uma vez recebido o benefício da vida por seu criador, tem direito natural de conservá-la por esses meios os quais o próprio Senhor lhes ensinou. E, na praxe e execução destes meios servem ao criador dando aos homens os exemplos das virtudes, como os mandara: a saber, de prudência, acautelando dos futuros e guardando para o tempo da necessidade: *Formicae populus infirmus, qui praeparat in merse cibum simi*; de diligência, ajuntando nesta vida merecimentos para a vida eterna.

PROCURADOR DOS PADRES – Quer V. Sa. incitar-nos a imitar insetos tão desprezíveis?!

CURADOR (1º) – Ouça V. Sa. o que nos diz São Jerônimo: *Formica dicitur siremus quisque et providus operarius qui in presenti vita velut in aestate, fructus justitiae, quos in aeternum recipiet, sibi recondit*; de caridade, ajudando umas as outras, quando a carga é maior que as forças!

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Não o contesto, Senhor Curador, pois outro doutor da Igreja também se manifestou a respeito. Para ele: “*Pacis, et concordiae vivo exemplum, fórmica, reliquit, que suum comparem, forte plus justo oneratum naturali quandam charitate alleviat*”; e também de religião e piedade, dando sepultura aos mortos de sua espécie.

CURADOR (1º) – Pois basta ver, senhores que o trabalho que estas formigas empreendem em sua obra é muito maior do que o dos senhores frades em ajuntar esmolas, pois que a carga muitas vezes é maior do que seus corpos, o ânimo maior que suas forças.

PROCURADOS DOS PADRES – Sugere então V. Sa. que supondo que os frades que aqui represento sejam considerados como irmãos mais nobres e dignos das referidas rés, mas que, todavia diante de Deus também são como formigas e que a vantagem do seu Gran racional superior se desconta e se abate por haverem ofendido o criador não observando as regras da razão, como as formigas observam as regras da natureza!?

CURADOR (1º) – Creio que sim. E mais, considero que por isso, se fazem os seus representados, indignos de que criatura alguma os sirvam ou os acomodem, pois maior infidelidade é que eles defraudem a Glória de Deus por tantos caminhos do que nessas inocentes saúvas furtarem sua farinha.

CENA II

PE. GUARDIÃO – Que adentrem a este recinto, as testemunhas.

PE. VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Com a devida permissão de V. Reverendíssima, Pe. Superior, agora investido de poderes temporais, meritíssimo juiz deste tribunal, solicito-lhe que os fiéis representantes das causas instauradas, aqui presentes, declinem os nomes das suas testemunhas arroladas.

PROCURADOR DOS PADRES – Data vênia, Excelência: Sr. José Rodrigues, Sr. João Coelho, Capitão Antonio Dutra, Srta. Tereza do Rosário, Srta. Mônica da Paz, Srta Catarina Pereira.

(As testemunha vão tomando assento)

CURADOR SUBSTITUTO AD LITEM DAS FORMIGAS – em substituição ao colega Antônio Silva Duarte que necessitou retirar-se do processo, eu, Manoel da Silva, conclamo as testemunhas em favor das rés formigas: Sr. João de Azevedo, Capitão Urbano, Sr. Manuel Pestana, Sr. Antônio Rodrigues, Sr. Domingos Afonso, Sra. Bárbara Dornelles, Senhora Marcelina Cabral.

PE. GUARDIÃO – Os Bancos das testemunhas estão completos?

PE. VIGÁRIO – Completar-se-ão no decorrer dos depoimentos, meritíssimo.

CURADOR DAS FORMIGAS SUBSTITUTO – Que assim seja, pois que este processo já se arrastou por tempo demais.

PROCURADOR DOS PADRES – Infelizmente, até eu tenho que concordar com V. Sa.

PE. GUARDIÃO – Tem a palavra Pe. Vigário Geral Forâneo.

PE. VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – compelido que fui pela reclamação dos irmãozinhos menores do Convento de Santo Antônio, de que há mais de seis meses estiveram parados os autos do presente processo, eu, Licenciado Manuel Homem, Pe. Vigário-Geral Forâneo desta província, deferi o pedido

dos religiosos e ordenei a citação das rés formigas, cujo mandado se cumpre hoje, em 19 de junho de 1714, conforme certifica o escrivão eclesiástico, Senhor José Guntardo Beckamannz.

CURADOR DAS FORMIGAS SUBSTITUTO – Excelência! V. Sa. não esqueceu do autuamento dos embargos formulados por ele, meu antecessor, curador ad. Litem das formigas em audiência de 15 de janeiro de 1713 contraditavam as testemunhas arroladas pelos frades?!

PE. GUARDIÃO – E V. Sa. conhece bem o teor dessas contraditas?

Curador das formigas substituto – Tanto, Meritíssimo, que possuo uma cópia.

(Pe. Guardiã e Pe. Vigário Geral Forâneo cochicham)

PE. VIGÁRIO GERAL FORÂNEO - Pode lê-las, Senhor Curador??

CURADOR DAS FORMIGAS SUBSTITUTO - Sem gaguejar, excelências: *“Por embargos de contraditas a fim de não produzirem efeito as ditas testemunhas que juraram na inquirição do Reverendo Autor, dizem as rés formigas por seu curador ad litem, na melhor forma de Direito, que sendo necessário: PROVARÃO as embargantes formigas que lhe (sic) não devem prejudicar as ditas testemunhas José Rodrigues da Paz, Teresa do Rosário e Mônica da Paz, por serem, como são, terceiros da Ordem de São Francisco, e particulares amigos do Reverendo Autor e mais religiosos, e por serem, como são, filhos de Antônio da Silva da Paz, procurador contra as rés embargantes, e nesta forma nunca haviam querer dizer contra o Reverendo Autor embargado, e na mesma forma”.*

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Mas isso...

CURADOR DAS FORMIGAS SUBSTITUTO – Ainda tem mais: *“PROVARÃO que as testemunhas João Coelho da Silva, o Capitão Antônio da Silva, o Capitão Antônio Dutra e Catarina Pereira também são terceiros da mesma Ordem de São Francisco, e também particulares amigos do Reverendo Autor, por cuja causa ficam suspeitosos seus ditos e lhe (sic) não devem prejudicar. Protestam por todo o necessário P.R. e cumprimento da Justiça e Custas. Como procurador as litem, Antônio da Silva Duarte”.*

PE. VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Muito Bem! Pois eu também possuo cópia do despacho do Pe. Vigário Geral, João Teixeira de Moraes, onde proferiu sua decisão, com o seguinte teor: *“Não recebo os embargos de contraditas das rés; afinal se haverá respeito, pelo que há as inquirições por abertas e publicadas, e assim ter vista as partes para dizerem afinal”.*

PE. GUARDIÃO – Não é necessário estabelecer-se aqui agora uma contenda absurda, considerando-se que as testemunhas arroladas por ambas as partes se encontram aqui presentes. Pelo que estou percebendo, se queremos levar a contento este julgamento, terei que afastá-los da sala do júri. Ficaremos as testemunhas e eu. Veremos se diante do representante do supremo juiz, os representantes dos homens e os representantes dos insetos não se comportarão melhor! Que temam! Mas que falem!

OS DEPOIMENTOS

PE. GUARDIÃO – mais uma gracinha destas e o farei deixar o recinto!

JOÃO AZEVEDO – Mil perdões, Ex^a. Mas as pobres criaturas são inocentes. Não deveis chamá-las de ladras, mas de famintas. E que justamente caçam em seu terreno, seu alimento.

CAPITÃO URBANO – Sou o Capitão Urbano Rodrigues e já envergo 94 anos. E afirmo a V. Reverendíssima aqui em lugar de um meritíssimo juiz, que não me arrastei de meus aposentos finais para este salão no propósito de ouvir sandices.

MANUEL PESTANA – Meu nome é Manuel Pestana e tenho já 70 anos de idade. E permita-me repetir ao senhor meritíssimo o que já afirmei ao reverendo Padre Vigário Geral: “As rés formigas são criaturas que não conhecem a malícia por não terem uso a razão e, como tal, não podem saber do bem e do mal”.

PE. GUARDIÃO – A defesa de V. Sa. não se deve funcionar à falta de malícia entre esses insetos.

ANTONIO RODRIGUES – E a que então reverendíssimo juiz. A quê?! Dizeis...

PE. GUARDIÃO – Quem é o senhor tão acelerado? Não o conheço!

ANTONIO RODRIGUES – Sou Antonio Rodrigues Sampaio e tenho 84 anos, Ex^a. E fui arrolado como testemunhas das rés. E jamais, durante toda minha vida, presenciei tamanho ato de incongruência e pura insanidade. Que vilania comete uma colônia de minúsculos insetos, desprovidos de razão?!

PE. GUARDIÃO – Ai está, Senhor Antonio. Minúsculos! Bem dizeis! Mas muitos! E uma multidão de pequeninos e inofensivos seres é muito capaz de derrotar, de destruir, de dizimar grandes e poderosos muros, de derrotar velhos e muito seguros poderes. Ai é que está o perigo.

DOMINGOS AFONSO – Com sua licença, meritíssimo, sou Domingos Afonso e também fui arrolado. Então V. Reverendíssima teme que a força coletiva desses pequenos seres, destrua o patrimônio deste convento, de uma ordem tão antiga e poderosa?

PE. GUARDIÃO – E não há do que se temer?

DOMINGOS AFONSO – Por essa ótica, há muito! Pois se nos assentarmos em um formigueiro, queremos que nos roam os fundos. E foi isto o que fizestes, instalaste tua moradia sobre um terreno já habitado por saúvas. E nenhum ser se submete covardemente sem lutar quando se trata de defender sua moradia.

BARBARA DORNELLES – isso é verdade, meritíssimo. Sou Bárbara Dornelles, e tenho 82 anos de idade. Não vê Vossa Reverendíssima, que é óbvio “que eram as rés formigas naturais da terra e que quando aqui chegaram os frades capuchinhos, elas já habitavam o solo onde foi edificado o convento de vossas Mercês”.

MARCELINA CABRAL – Sou Marcelina Cabral de 88 anos. Nem mesmo minhas dores de reumatismo me impediram de aqui vir para proclamar em favor das inocentes formigas de que este tribunal é uma farsa. Que, se não aceitaram os embargos do senhor curador, é porque, com as testemunhas em favor dos frades, sendo irmãos e irmãs da Ordem Terceira de São Francisco, a

formigas, que elas sem embargo, haverão de continuar suas diligências, pois do Senhor, e não de vós, é a terra e quanto ele cria.

PROCURADOR DOS FRADES – É verdade, meritíssimo: “Domini est terra, et plenitudo eius”. Diante desta afirmação e de tantas réplicas e contra-réplicas e, uma vez deduzida a contenda ao simples foro de criaturas, vejo-me na obrigação de abstrair-me de razões contemplativas e com total espírito de humildade rogo ao meritíssimo juiz desta causa que pronuncie a sentença aqui cabível.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Também recorro ao vosso censo de justiça, meritíssimo, de observar que as rés formigas não estão destituídas de direito.

PE. GUARDIÃO – Pelo que foi visto nos autos e considerando os vossos apelos, como juiz deste Sacro Tribunal Eclesiástico, com ânimo sincero na equidade que me parece agora mais racionável, aplico a seguinte sentença:

– Que os irmão frades estejam obrigados a sinalar dentro de sua cerca, um lugar competente para vivenda das formigas, e que elas, sob pena de excomunhão, mudem-se imediatamente, transferindo para ali sua habitação, visto que ambas as partes podem ficar acomodadas sem muito prejuízo. Digo isto maiormente por que nós religiosos aqui vimos obediência, a semear o grão evangélico, e é digno o operário do seu sustento, e o das formigas pode consignar-se em outra parte, por meio da indústria, a menos custo. Por isso,

– Senhor Reverendo Padre Vigário Geral Forâneo. Ordeno-lhe que em nome do criador vá intimar esta sentença em voz sensível e altos brados, nas bocas dos formigueiros.

CENA FINAL

A Proclamação da Sentença

– Padre Vigário Geral Forâneo;

– Escrivão Eclesiástico.

(De fora dos muros do Convento)

ESCRIVÃO ECLESIASTICO – V. Reverendíssima não prefere que eu identifique as bocas dos formigueiros.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Por favor, Senhor Escrivão, faça isso enquanto “sensibilizo” minha voz a fim de alcançar o mais recôndito fundo das moradias das culpadas rés (pratica exercícios vocais enquanto o escrivão assinala as bocas).

ESCRIVÃO ECLESIASTICO – Já estão assinalados os buracos, revendo padre.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – Então lá vai! Caso maravilhoso!

ESCRIVÃO ECLESIAÍSTICO – E que mostra como se agradou deste requerimento aquele Supremo Senhor de quem está escrito que brinca com suas criaturas.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – “Ludens in orbeterrarum. Imediatamente it negrum campis agmen”.

ESCRIVÃO ECLESIAÍSTICO – Vamos Padre! Proclame!!

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO (Impostando a voz de modo estranho, vai de buraco em buraco, balbucia, e ao levantar-se deixa ouvir) – Amém! (Ao findar esse trabalho) Veja Senhor escrivão! Saíram a toda pressa! São milhares e milhares de animalejos. Veja como formam longas fileiras...

ESCRIVÃO ECLESIAÍSTICO – Demandam em direitura o sinalado campo, deixando as antigas moradas.

PADRE VIGÁRIO GERAL FORÂNEO – E agora, livres de sua molestíssima opressão, renderemos a Deus as graças devidas por tão admirável manifestação do seu poder e providencia!

ESCRIVÃO ECLESIAÍSTICO – Mas de qual providência falais?!

(Os atores com pelerines e capuzes pretos, luvas brancas e máscaras neutras aparecem por trás dos dois que vão retirando-se, trocando-se e completando a fila – em linha frontal - passando agora por trás da violoncelista que executa um réquiem. Vão passando uma 2ª vez e gargalhando, retirando a máscara, deixando-a sobre a cabeça. Vão parando à frente do palco e a luz negra se transforma até parar o réquiem e a executora compor a linha. Agradecem e retiram-se).

ANEXO D**Figura 36:** Cena do espetáculo "O Processo de Formigas, 2012".

Fonte: Fotografia de Paulo Socha. Acervo da COTEATRO/MA, 2012.

Figura 37



Fonte: Fotografia de Paulo Socha. Acervo da COTEATRO/MA, 2012.

Figura 38



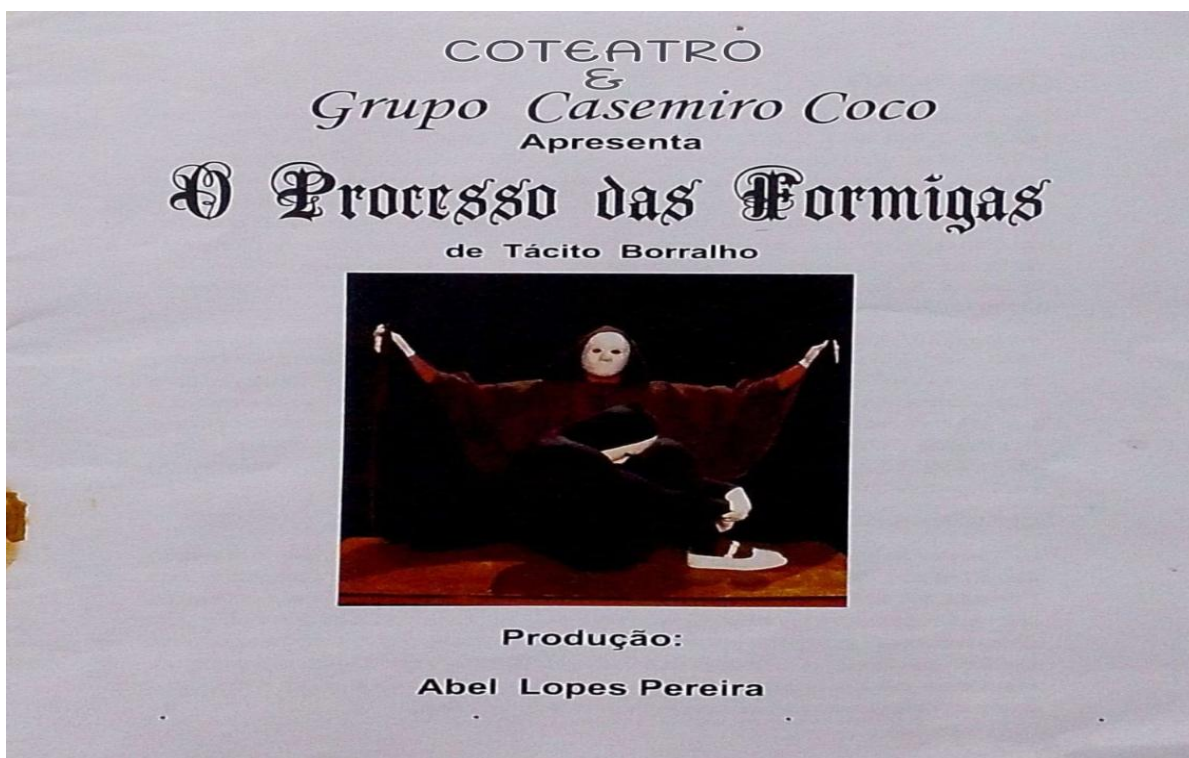
Fonte: Fotografia de Paulo Socha. Acervo da COTEATRO-MA, 2012.

ANEXO E

Figura 39: Cartaz do espetáculo “O Processo das Formigas” (2012).



ANEXO F

Figura 40: Programa do Espetáculo “O Processo das Formigas” (2012).

ANEXO G

Figura 41: cartaz do espetáculo “contos que o tempo conta” (2019), na programação da criança no teatro arthur azevedo.

SEMANA DA CRIANÇA
DE 10 A 12 DE OUTUBRO
TEATRO ARTHUR AZEVEDO

MOSTRA DE COREOGRAFIAS INFANTIS
10/10 - 19:30H

ESPECTÁCULO DE BONECOS "MOLEQUE FUJÃO"
11/10 - 19:30H

ESPECTÁCULO "CONTOS QUE O TEMPO CONTA"
12/10 - 17H

brunoratay

Nada melhor do que curtir o dia das crianças com os pequenos no teatro. E sabendo que eles merecem mais do que um dia separamos três dias com uma programação imperdível para as crianças! Vem aí a Semana da Criança, dias 10, 11 e 12 de outubro. Confira a turma animada da Coteatro que vai compor a programação desses dias:

- 🔴 Espetáculo de bonecos "Moleque Fuião", dias 10 e 11 de outubro, às 19h.
- 🔴 Espetáculo "Contos que o tempo conta", dia 12 de outubro, às 17h.
- ✅ Garanta os seus ingressos em algum dos nossos pontos de vendas: na loja Fotosombra do São Luís Shopping, na bilheteria do Teatro Arthur Azevedo e por meio do site <https://teatroarthurazevedo.byinti.com/#/ticket/eventInformaotio/n/JFbxKzXhG5gAxSx1e3-w>
- 👉 Ingresso: PREÇO ÚNICO: R\$ 40,00 (inteira), R\$ 20,00 (meia entrada)
- ⚠️ **PROMOÇÃO CASADINHA:** Na compra de um ingresso no valor de inteira, você leva o segundo na hora.

Ver insights Turbinar publicação

📌

👍 Curtido por junnyoaraujo e outras 8 pessoas

SETEMBRO 27, 2019

😊 Adicione um comentário... Publicar