

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO
E INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

ROGÉRIO VAZ DA SILVA

CONTOS QUE O TEMPO CONTA: uma experiência de espetáculo com ator em máscara

São Luís

2023

ROGÉRIO VAZ DA SILVA

CONTOS QUE O TEMPO CONTA: uma experiência de espetáculo com ator em máscara

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

Orientador: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho

São Luís

2023

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

VAZ DA SILVA, ROGÉRIO.

CONTOS QUE O TEMPO CONTA : Uma experiência de
espetáculo com ator em máscara / ROGÉRIO VAZ DA SILVA. -
2023.

136 f.

Orientador(a): TÁCITO FREIRE BORRALHO.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, SÃO
LUÍS, 2023.

1. ATOR / ATRIZ. 2. ATOR / ATRIZ EM MÁSCARA. 3.
COTEATRO. 4. MÁSCARA. 5. TEATRO. I. FREIRE BORRALHO,
TÁCITO. II. Título.

ROGÉRIO VAZ DA SILVA

CONTOS QUE O TEMPO CONTA: uma experiência de espetáculo com ator em máscara

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

Data da Aprovação: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho

Doutor em Artes Cênicas

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos

Doutor em Artes - Teatro

Universidade Federal de Alagoas

Prof. Dr. Gilberto dos Santos Martins

Doutor em Artes

Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Tânia Cristina Costa Ribeiro (Suplente)

Doutora em Arte Contemporânea

Universidade Federal do Maranhão

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por me oferecer gentilmente a oportunidade de vida, de desejos e de condição em me inserir no âmbito acadêmico para que, então, pudesse vivenciar essa experiência marcante e única, dando-me uma expectativa de um futuro mais abrangente.

A coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) nas pessoas da Profa. Dra. Gisele Vasconcelos e do técnico administrativo Ronny Roberth de Lima Santos que secretaria o Programa, por se esmerarem e sempre incentivarem me motivarem à continuação do mestrado independentemente das circunstâncias adversas ou intempéries que surgissem.

Ao Grupo Casemiro Coco por sua imensa colaboração em seus acervos, trabalhos e pela aceitação dentro desta família que me influenciou a priori a produzir tal pesquisa, iniciando pelo meu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação.

A Companhia Oficina de Teatro, a qual proporcionou momentos laboratoriais que fomentaram esse desejo de estudar sobre um processo tão prolífero.

Aos meus familiares que sempre demonstraram tanto apreço e credibilidade em minha pessoa, fazendo-me sentir a importância de se ter pessoas que nos valorizem, ato essencial sob qualquer aspecto da vida.

A minha mãe que sempre orou por mim e nunca permitiu que eu desistisse de construir um sonho maior nesta vida, acalentando meu ser quando me encontrava inúmeras vezes desorientado física, mental e emocionalmente, encontrando seu reconfortante colo para poder me reerguer.

As minhas irmãs, Joancy Rocha e Joana Soares, que são pessoas as quais procuro honrar com respeito, não apenas por terem laços de afinidade sanguíneo, mas por tudo que passamos juntos desde crianças até o presente momento.

Ao meu amigo, orientador, professor, diretor e mentor Prof. Dr. Tácito Borralho que tanto se dedicou a repassar seus vastos conhecimentos e experiências científicas, acadêmicas e pessoais, fazendo-me perceber que o Tempo é muito exíguo e as oportunidades se esvaem na medida em que o próprio pende a se despedir.

Aos meus filhos queridos Lucas Gabriel, Roger Gabriel, Sophia Gabrielly e Nicolas Silva, que são a razão do meu ser, minha geração, meus sonhos e minhas essências divinas, que tanto me empenho para ser referência a eles e aqui posso continuar a expor e demonstrar tal fato.

A minha maior motivadora, minha amada, companheira, rainha e querida esposa, Luciana Silva, minha Estrela, que nunca mediu esforços para que os meus sonhos se realizassem, abdicando de muitas realizações para que as minhas pudessem ser alcançadas, pelas noites acordados juntos, pelas alegrias das conquistas, pelas várias situações incômodas pelas quais passou comigo e, mesmo assim, esteve firmemente ao meu lado, pelo mérito de ser minha auxiliadora, àquela que realmente demonstra se importar comigo em qualquer situação, passando pelos maiores apertos e pelas maiores conquistas. Dedico a você todo o meu carinho, respeito, honra e principalmente meu muito obrigado por não permitir que eu desistisse de nada para que hoje pudéssemos vislumbrar nossos anseios e vitórias. Amo você!

Dedico especialmente mais esse degrau alcançado, essa conquista imensurável ao meu amigo maior, meu conselheiro, meu mestre, minha referência de homem, de esposo, de pai, meu progenitor Joaquim Benedito da Silva Neto (*in memoriam*) que sempre demonstrou o desejo de prestigiar minha formação por esta Universidade Federal e que enfim, pude realizar seu desejo master. Por isso, dedico todo o meu trabalho, esforço, perseverança, empenho e persistência a você, e dizer-lhe que sem você jamais seria o homem que pretendo um dia alcançar, sendo semelhante ou melhor que sempre fostes. Amo-te meu pai e sinto muito, muito mesmo a sua ausência física. Dedico-lhe e agradeço-lhe eternamente por tudo.

“Nesta vida, toda riqueza tangível um dia acaba. Persevere na incansável busca da única riqueza que ninguém jamais lhe roubará, o conhecimento!”

Joaquim Benedito da Silva Neto

RESUMO

A pesquisa em pauta apresenta a descrição e análise dos procedimentos que se desenvolveram em função da criação, montagem e apresentação do espetáculo teatral “Contos que o Tempo Conta”, produzido pela Companhia Oficina de Teatro de São Luís, Maranhão, apresentado no ano de 2019, na linguagem cênica do Teatro de Máscara. Desenvolvo um estudo no qual procuro dialogar com os mais representativos teóricos estrangeiros e nacionais sobre o assunto, incursionando, inclusive, no universo da cultura popular. Com a intenção de situar melhor o desenvolvimento da pesquisa, trago, após uma reflexão sobre a máscara no teatro e grupos que se utilizam das mesmas em suas produções, a descrição, embora sucinta, do histórico e da produção da COTEATRO até a atualidade, culminando com a investigação sobre o espetáculo objeto de estudo deste trabalho.

Palavras-chave: Teatro; Máscara; Inanimado; Ator-Animador; COTEATRO.

ABSTRACT

The research in question presents the description and analysis of the procedures that were developed due to the creation, assembly and a presentation of the theatrical show “Contos que o Tempo Conta”, produced by Company Oficina of Theater, from São Luís, Maranhão, presented in the year of 2019, in the scenic language of Mask’s Theater. I developed a study where I try to dialogue with the most representative foreign and national theorists, on the subject, even incurring in the universe of popular culture. With the intention of better situating the development of the research, I bring, after a reflection on the mask in the theater and groups that use them in their productions, the description, albeit succinct, of the history and production of COTEATRO, up to the present day, culminating in the investigation of the spectacle object of study in this work.

Keywords: Theater; Mask; Inanimate; Actor-Animator; COTHATER (COTEATRO).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Máscaras em exposição antes da oficina em Sala de Aula.....	16
Figura 2 - Exercício com a máscara neutra utilizando folha de papel sulfite	16
Figura 3 - Confecção de chassi negativo da máscara mortuária.....	18
Figura 4 - Confecção de base para o chassi negativo da máscara mortuária	19
Figura 5 - Acabamento da máscara neutra	19
Figura 6 - Preparação do treinamento com a máscara neutra	20
Figura 7 - Ator em cena com a máscara primitiva	39
Figura 8 - Preparação do ator com a máscara expressiva	40
Figura 9 - Caretas de São Bilibreu	46
Figura 10 - Fofão	47
Figura 11 - Máscaras de Fofão.....	48
Figura 12 - Careta de Cazumba de Mestre Abel Teixeira São Luís	49
Figura 13 - Cazumba de Torre.....	50
Figura 14 - Folder/Programa do Espetáculo.....	58
Figura 15 - Máscaras Expressivas do Espetáculo / Recorte. 1989	59
Figura 16 - Folder / Programa do Espetáculo.....	60
Figura 17 - Recorte de Matéria de Jornal / Atores com máscaras.....	60
Figura 18 - Folder / Programa do Espetáculo.....	61
Figura 19 - Máscara do Coro / Montagem de 1991 a 1997	62
Figura 20 - Máscara do Coral CEUMA / Montagem	63
Figura 21 - Máscara do Coro / Folder da montagem de 2018.....	63
Figura 22 - Máscara do Coro / Remontagem no Convento das Mercês em 2018.....	64
Figura 23 - Máscara do Espetáculo: O Processo das Formigas em 2012.....	64
Figura 24 - Máscaras Expressivas de Personagens “Operários”	66
Figura 25 - Máscaras Expressivas de Personagens “Frades Capuchinhos”	66
Figura 26 - Máscaras Neutras com efeito <i>Hi-tech</i> de Personagens “Saúvas” /Cena Final	67
Figura 27 - Elenco com Máscaras / Imagem para divulgação, 2019	67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A MÁSCARA.....	30
2.1 Objeto – Instrumento – Ferramenta	31
2.2 Experimentos com a máscara desenvolvidos por grupos teatrais brasileiros	36
2.3 As máscaras nos folguedos maranhenses	42
3 A COTEATRO	52
3.1 Breve descrição histórica da Companhia	52
3.2 Projetos e realizações da Companhia	53
3.3 Espetáculos com máscaras realizados pela Companhia	57
4 CONTOS QUE O TEMPO CONTA - O ESPETÁCULO	69
4.1 Inspiração ou mote	72
4.2 Concepção e processos construtivos do espetáculo.....	75
4.2.1 Rodas de conversa	75
4.2.2 Elaboração do texto (sinopse).....	76
4.2.3 Definição de equipes de trabalho	78
4.3 A Metodologia e Finalização do Espetáculo	80
4.3.1 Laboratório de Interpretação	80
4.3.2 Oficinas de criação de máscaras	84
4.3.3 Preparação de elenco com máscaras	87
4.3.4 Oficina de criação de cenários, trajes e estudos de iluminação	88
4.3.5 Exercícios de operação dos elementos animados	89
4.3.6 Ensaios.....	91
4.3.7 Encenação	92
4.4 Os atuantes e suas vozes e opiniões do público	93
4.4.1 Atores	93
4.4.2 Público.....	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	105
ANEXO A – DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO.....	109

ANEXO B - QUESTIONÁRIO DE PESQUISA E AVALIAÇÃO ATRIBUÍDO AO ELENCO	
.....	124
ANEXO C - QUESTIONÁRIO DE INVESTIGAÇÃO ATRIBUÍDO AO PÚBLICO	125
ANEXO D - IMAGENS DO PROCESSO DE MONTAGEM E PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO	126
ANEXO E – IMAGENS E LAYOUT DO ESPETÁCULO APRESENTADO	129

1 INTRODUÇÃO

O interesse em desenvolver um projeto de pesquisa pautado no objeto Máscara surgiu a partir de estudos teóricos realizados na Universidade Federal do Maranhão, no curso de Licenciatura em Teatro, curso em que me graduei, no ano de 2019.

Meu primeiro contato com o referido objeto aconteceu de forma mais categórica durante as experiências realizadas na graduação em Teatro, momento em que percebi o real interesse em me aprofundar ainda mais nesse campo de estudo.

Tendo absorvido os devidos conhecimentos, estes necessários para um aprendizado sobre o Teatro de Animação, me debrucei nos estudos do objeto máscara, especificamente nos aspectos relacionados à sua origem, forma e confecção. Além de suas devidas contribuições para a evolução do indivíduo, tanto como ator aprendiz como enquanto artista profissional, sem eximir sua relevância no processo evolutivo e formativo no Teatro.

Muitas perguntas me vieram à cabeça a respeito da máscara e sua relação com o Teatro, com os ritos e com a magia.

Na linguagem teatral, as máscaras são expressões de formas, metáforas, imagens e símbolos, nas quais o envolvimento emocional e intencional é atribuído pelo ator, dando suporte de animação para a materialização de uma ideia.

Sua expressividade pode ser tal que prescinde de palavras. As mãos são fundamentais para contribuir com a composição entre máscara e corpo, pois o léxico que se impõe através da máscara está pautado pela gestualidade composta, tirando-lhe da inércia de sua forma, proporcionando-lhe condições de dramaticidade.

Faz-se necessário reforçar aqui, que as práticas desenvolvidas por mim em projetos de pesquisa de extensão e de estágio supervisionado foram marcantes e decisivas para incentivar a realização da presente pesquisa.

Apresentarei primeiro um breve relato de uma experiência prática vivenciada no decorrer do processo acadêmico na realização do Estágio Supervisionado III na educação básica de ensino, com alunos do fundamental maior do 9º ano.

As atividades foram realizadas por mim, enquanto estagiário do Curso de Licenciatura em Teatro no Ensino Fundamental pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), promovida pelo Departamento de Artes Cênicas (DEARTC), em que a regência de classe ocorreu na Instituição de Ensino Público, Unidade Integrada Sotero dos Reis, localizada na região central de São Luís.

As atividades iniciaram no primeiro semestre letivo do ano de 2019.

a) Período de Observação:

No início houve uma reunião extraordinária com todos os alunos da UFMA que foram considerados aptos para o exercício prático do estágio. A seguir, a reunião aconteceu na própria instituição onde se deu a regência e serviu como o primeiro contato entre os discentes estagiários e a realidade educacional.

b) Período de Regência:

Após o contato inicial com os alunos, professores e funcionários da escola, reuniões foram realizadas exclusivamente sobre a disciplina para tratarmos de assuntos relacionados aos procedimentos metodológicos, didática, debates sobre a aplicação das atividades, dúvidas e considerações a serem mencionadas etc. Fomos bem recepcionados e tivemos um proveitoso momento inicial da prática docente neste dia.

Sendo nosso primeiro encontro de exercício da função, buscamos apresentar os tipos de máscaras, partindo da antiguidade até a contemporaneidade, exemplificando as práticas xamanistas na pré-história, com os encantamentos da caça e das danças da fertilidade.

Como consequência, houve um desdobramento coletivo para que as ações não sofressem alterações e, por isso, compartilhávamos do mesmo material didático e planos de aula para que sempre se alcançasse o mérito maior do ensino, neste caso, e que conseguimos exercer com muita satisfação.

Por possuir experiências anteriores e atuais na prática docente com alunos da educação infantil I, II, fundamental e médio por vários projetos governamentais e escolas privadas, não senti dificuldade para me apropriar da autonomia e controle de classe que todo licenciado necessita possuir.

Contudo, tive algumas ponderações por parte da supervisão docente em que uma chamou bastante a minha atenção, quando se relaciona a forma muito científica do

meu vocabulário, rebuscada, como se eu estivesse ensinando para alunos de graduação. Ponderei em alguns momentos, mas sabia que aquilo me motivou, e o resultado disso, foi justamente as declarações, depoimentos dos alunos sobre as aulas, em seus relatórios que, em um deles, relatavam a motivação em querer aprender novas palavras e conceitos.

Num segundo encontro, apresentamos o rito dionisíaco com suas ações mais influentes, relatando sobre a celebração e suas personagens, principalmente sobre a máscara do bode enquanto a representação do fauno nestas festas. Nosso propósito não era ter apenas uma parte daquele corpo de alunos, e sim, permitir que todos, em seus respectivos tempos e momentos, pudessem se sentir motivados, estimulados a conhecer ainda mais a teoria do Teatro e suas várias formas de linguagem.

Para isso, foi escolhida a linguagem do Teatro de Formas Animadas, especificamente a da Máscara, o que me deixou muito contente, pois complementaria meu trabalho de escrita monográfica para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Demos continuidade ao trabalho realizando sempre no início alongamentos bem simples, na intenção de motivar os alunos e para que eles se sentissem bem à vontade para a sequência das atividades. Houve um deslumbramento dos alunos ao serem apresentados às máscaras e suas classificações segundo o teórico Jacques Lecoq. Foi realizada uma mostra significativa de objetos Máscaras com a intenção de ampliar a motivação dos alunos.

A grande maioria das máscaras expostas foram confeccionadas por mim enquanto discente da disciplina de Teatro de Animação e minha finalidade no planejamento das aulas era demonstrar que mesmo com um conhecimento empírico sobre a teoria e a prática é totalmente possível de se conseguir amalgamar seu próprio material de utilização prática, e ao relatar essa experiência própria aos alunos, estes ficaram extremamente confiantes e estimulados a difundir essa técnica de confecção.

Deixei bem evidente os materiais mais comuns utilizados para confeccionar as máscaras contemporâneas, que geralmente se encontram produzidas industrialmente, então, reforcei o papel importante do ator-animador em possuir a destreza de produzir seu acervo próprio de material de trabalho, mantendo a relação de afinidade com ele. Na Figura 1 é possível visualizar um registro da exposição realizada aos alunos.

Figura 1 - Máscaras em exposição antes da oficina em Sala de Aula



Fonte: Acervo Próprio (2019)

Na sequência das aulas, procuramos desenvolver atividades que trouxessem harmonia entre os alunos, as máscaras e os jogos teatrais aplicados, através das técnicas da escola de Lecoq, com a utilização didática dos processos pedagógicos por ele investigado no estudo das máscaras Neutra, Larvária/Grotesca e Expressiva. Na Figura 2 pode-se observar os alunos reconhecendo o espaço utilizando a máscara neutra.

Figura 2 - Exercício com a máscara neutra utilizando folha de papel sulfite



Fonte: Acervo Próprio (2019)

Ao retornarmos para a aplicação do quinto momento com os alunos tivemos que juntar dois conteúdos simultaneamente por causa do prazo de execução do estágio, onde abordaríamos em duas aulas distintas uma aplicação teórica e outra prática sobre a *Commedia dell'Arte*. Contudo, percebemos que uma das grandes intempéries foi o espaço muito prolongado de tempo que separa as atividades, basicamente, possuímos um tempo exíguo para ser distribuído entre nós, sendo dois professores estagiários numa mesma sala de aula com um único tempo de 50 minutos, dividido por igual para aplicação de duas aulas distintas, devido a divergência do planejamento um do outro, sem comentar sobre uma certa desorganização de planejamento escolar e pedagógico.

Uma nova experiência realizada na ministração de uma oficina na disciplina de Prática de Extensão II (UFMA, 2015).

A intenção era realizar um segmento de continuidade de um projeto realizado anteriormente, ampliando o vasto conhecimento científico e prático do Teatro. Nessa segunda proposta, deu-se continuidade com o trabalho utilizando as formas animadas, prioritariamente com o processo de confecção e uso das máscaras, possibilitando aos participantes, além do conhecimento sobre a historicidade, fazer o uso do universo onírico da máscara e sua pluralidade de opções como ferramenta utilizada para preparação do ator, através de elaborações identificadas em estudos respaldados por teóricos como Jacques Copeau, um diretor francês que descreve suas experiências com a primeira utilização das máscaras como neutralidade de expressões no indivíduo para o seu próprio conhecimento corporal, mental e permitir a liberdade de sua expressão.

Além de informações teóricas, proporcionar a prática de confecção de chassis (fôrmas negativas e positivas), até a composição final da máscara neutra, objetivando a importância de o ator/animador aprendiz ser também o responsável pelo seu material de animação, conforme pode ser observado na Figura 3, os alunos em observação na confecção do chassi negativo.

Figura 3 - Confeção de chassi negativo da máscara mortuária



Fonte: Acervo Próprio (2019)

O objetivo do referido Projeto foi proporcionar um conhecimento sobre o uso das máscaras, através de seus processos de confecções para utilizá-las em seus próprios exercícios de atuação, de forma coletiva e individual, na aplicação de experimentos e observação. Na Figura 4 é possível observar os alunos confeccionando seus próprios chassis negativos da máscara, enquanto na Figura 5 pode-se visualizar os alunos finalizando processo de confecção da Máscara Neutra.

Figura 4 - Confecção de base para o chassi negativo da máscara mortuária



Fonte: Acervo Próprio (2019)

Figura 5 - Acabamento da máscara neutra

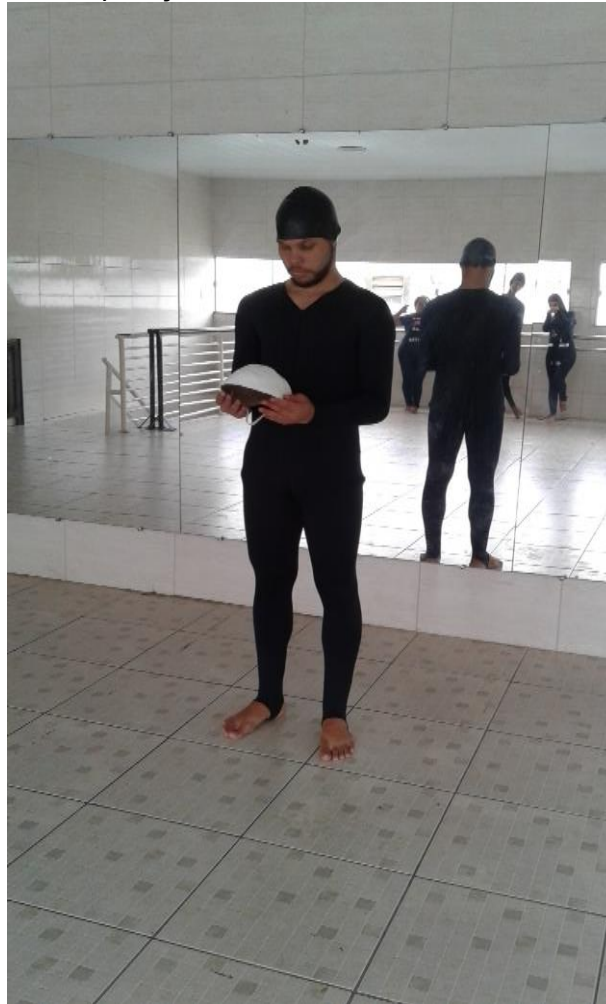


Fonte: Acervo Próprio (2019)

Na percepção de que o andamento do processo era plausível, as demandas ficaram muito mais atenuantes, exigindo maior concentração e dedicação dos alunos para uma boa exequibilidade da confecção. Pela ausência de prática, era notório que

alguns deslizes acontecessem, entretanto, foram satisfatórias as margens de erros, tendo em vista que a maleabilidade fora sendo adquirida ao longo do processo, por ser utilizada como uma novidade de instrumentalização de aprendizado, com a importância da confecção e a relação do ator que a produz. Na Figura 6 é possível visualizar um aluno observando a máscara antes de vesti-la.

Figura 6 - Preparação do treinamento com a máscara neutra



Fonte: Acervo Próprio (2019)

Pelo aprendizado alcançado com a realização das atividades desenvolvidas na disciplina Projeto de Extensão I, procurei sanar algumas dificuldades que observei ao longo do novo processo.

Nas aulas, enfrentei um grande desafio pessoal, a carga horária foi aumentada e o período de execução também, além da displicência e a não valorização do minicurso.

Enquanto alguns se esmeravam tanto no horário, quanto na atenção do querer aprender, outros oscilavam na assiduidade o que faz uma ruptura do conteúdo, pois o planejamento estava bem amarrado e minuciosamente estudado para que os participantes pudessem tirar o máximo proveito da teoria, quanto da prática, o que não foi possível equilibrar, já que uma boa parte se absteve.

Analisando o processo, por partes, compreendo que embora houve muitos contratempos os quais influenciaram e muito no sucesso do projeto, analiso de forma satisfatória os objetivos que foram alcançados. Desde o prazo exequível da realização, quanto às propostas de aulas, critérios avaliativos, compreensão por parte dos alunos, as confecções dos chassis negativos e positivos, até a confecção da máscara neutra, autonomia em refazer o enunciado, mesmo que às vezes as reclamações maquiadas de dúvidas refletiram em poucas desistências, obtendo um percentual de aproveitamento quase de 70% (setenta por cento) dos alunos e sempre contando com a disponibilidade pessoal como de espaço para a aplicação das atividades, sem que ocorresse quebra seja em qualquer setor, foi magistral.

Tendo vivido essas experiências e compreendendo, enfim, a multipossibilidade de utilização artística da máscara, decidi empreender uma busca mais sistemática e metodológica na literatura disponível sobre a procedência do uso pedagógico da máscara como instrumento de aprendizagem, a partir do final do século XIX, até que se entendesse o real propósito de sua contribuição, deixando de ser apenas um mero objeto de arte, passando a ser utilizada como uma ferramenta formativa para o desenvolvimento do ator e também um elemento de uma ampla contribuição para o processo da teatralidade contemporânea.

Cabe ressaltar que conhecer e aprofundar-me apenas sobre o caráter pedagógico da Máscara não satisfaz minha curiosidade de acadêmico e artista, aguçando ainda mais minha determinação de pesquisador, já que meu contato inicial com o Teatro de Formas Animadas foi subjetivo e indireto durante a infância. Deu-se realmente assistindo programas de desenhos animados e de teatro de bonecos pela televisão.

O meu interesse por máscaras surgiu quando observei a personagem interpretada pelo ator Jim Carrey, *O Máscara*, em que o protagonista em questão sofreu

transformações ao utilizar o objeto máscara que portava em si uma condição mística e sobrenatural, quando vestida pela personagem.

Posteriormente, observando as brincadeiras de ruas, tanto do Carnaval, quanto do São João em São Luís procurei compreender a relação entre esses brincantes mascarados e a personagem de *O Máscara*. É evidente que os brincantes de rua portavam um objeto bastante intrigante para a minha compreensão, pois eles tomavam atitudes gestuais diversificadas, em momentos específicos de suas performances. Essas inquietações me acompanharam durante a adolescência e foram se aprofundando durante os estudos da graduação, impelindo-me a continuar os estudos sobre esse objeto, agora, de forma mais científica, embora buscando entender seus constructos poéticos.

Durante o meu processo de graduação pude enfim me debruçar sobre os conceitos e as práticas do objeto estudado e consegui autonomia na realização de produções, tanto de oficinas, como de confecção de Máscaras para o uso do ator, o que me proporcionou a profissionalização nessa área de trabalho.

Recebi meu registro profissional ao final da minha graduação e me efetivei definitivamente como ator profissional, e busco constantemente me aprofundar na tarefa de pesquisador da linguagem do Teatro de Animação. Desde então, tenho trabalhado nas mais variadas vertentes e possibilidades dessa linguagem, como ator-animador e diretor cênico.

No ano de 2014 ingressei como associado na COTEATRO e passei a exercer regularmente minhas funções de ator e ator-animador e somente galguei meu registro profissional de ator em 22 de janeiro de 2016.

Por volta do ano de 2021, ingressei como discente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), ainda no sistema de aulas remotas, decorrentes da Pandemia da COVID-19, mesmo assim, não fui prejudicado na minha intenção de pesquisa já que o objeto estudado, o espetáculo *Contos que o Tempo Conta*, que aconteceu durante o ano de 2019, pôde ser perfeitamente trabalhado.

Decidi então iniciar a realização da pesquisa sobre a máscara e sua presença no Teatro, mergulhando numa reflexão mais coerente sobre os processos de relação do inanimado com a cena dramática, a partir de sua utilização no espetáculo estudado.

Como ator e associado da COTEATRO e tendo participado do espetáculo, tive livre acesso aos registros da Companhia que guarda toda uma documentação e registros de suas produções. Sobre a vivência neste trabalho, disponho de rico material audiovisual, notas, apontamentos pessoais e gravações de debates.

A animação dos objetos inanimados, peças que se destinem especialmente para funções de espetáculo e se prestem a fornecer o substrato poético necessário ao universo fabular correspondente, tem contido através dos séculos uma variada interpretação de significados e nomenclaturas diversas. Dentre elas, uma única poderá ser atualmente questionada, mesmo sem oferecer nenhuma discrepância funcional: a Ânima, cujo termo pode ser substituído pela palavra movimento.

Faz-se importante ressaltar que o estudo da máscara se integra necessariamente como componente de estudo do teatro. É necessário compreender a máscara não somente como fenômeno artístico, mas como elemento capaz de produzir conhecimento, o que colabora integralmente com os processos de criação artística, que envolvem os indivíduos que a utilizam em cena.

A criação dos elementos dramatúrgicos do espetáculo estudado, envolvem a experimentação da construção de personagens, observando-se inclusive a concepção de Dario Fo (2004), o qual dentro de uma linguagem cênica, aponta para as atividades realizadas pelos atores a partir da utilização de jogos teatrais como processo embrionário da encenação.

O trabalho de um indivíduo enquanto ator, extrapola suas meras atribuições profissionais e gera uma esfera maior de altruísmo, mutualidade, incentivando o próprio corpo a reconhecer as competências impelidas pelas provocações do preparador de elenco, que assemelham-se à função de um diretor teatral, cujas as responsabilidades estão associadas à organização de todo processo do espetáculo e de seus componentes, sendo este, um organizador de tarefas, administrador de funções e encenador das poéticas que estão sob seu domínio.

A máscara cênica é um elemento de comunicação e constitui-se território da alteridade. Ela (trans)forma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a um outro. Diferente de outras manifestações mascaradas em que se tem o ocultamento daquele que a veste, (in)vestir-se de uma máscara em cena é ocultar-se e, simultaneamente, dar-se a conhecer. Para alguns, como, exemplo

Dario Fo, o rosto do ator por trás do objeto permanece "impassível e inexpressível", para outros se verifica o processo contrário. (COSTA, 2005, p. 28).

Tratando-se da máscara como objeto imprescindível para o treinamento do ator, os participantes realizaram as atividades práticas onde observou-se os conselhos úteis dos teóricos supracitados com referência a construção desse objeto: fazer, existir uma distância confortável entre a face do ator e o arcabouço da máscara, para que este possa executar com comodidade seu trabalho de interpretação.

Observa-se que enquanto o ator portar a máscara, a sua voz só poderá ser expressa se estiver consoante ao desenvolvimento das ações corporais executadas por ele. Com isso, o indivíduo perceberá uma sequência de ações que se converterão no êxito de suas realizações, o que no mínimo de ausência da observação, pode ocorrer um estágio de desatenção, gerando inapetência por parte de quem está executando esse processo.

No processo da manipulação ou animação de uma máscara, percebe-se que, estando ela ligada ao corpo do ator que a veste, lhe possibilita movimentos mais harmoniosos, obtidos pela coordenação entre os movimentos do seu corpo e o movimento da máscara. É um trabalho de coordenação. (AMARAL, 2005, p. 19-20).

Jean-Jacques Roubine (2011, p. 56) estabelece que, "[...] o que transforma o ator, de fato, é simultaneamente a roupa e a consciência de representar um personagem nobre [...]". É a partir dessa tomada de consciência pelo ator/jogador¹ que suas ações vêm a colaborar efetivamente no seu fazer. Essa mesma reflexão pode ser atribuída ao uso da máscara pelo ator.

A presente pesquisa faz uso do jogo teatral, exercícios cênicos com máscaras, confecção desses objetos, construção e caracterização da personagem, com o objetivo de estimular a imaginação dos atores participantes do espetáculo, induzindo-os a reconhecer a sua criação da personagem, mesmo antes de vesti-la. Isso os farão perceber que seus movimentos e gestualidades, serão compreendidos de forma mais contundente.

Vale ressaltar que em cada experimento processual, subjetivo e estético que o indivíduo é submetido, ele expressará sua capacidade intelectual, sua sensibilidade,

¹ O termo é utilizado para identificar o ator em seu jogo de cena, jogo com elemento condutor.

seu desenvolvimento social, seu poder de imaginar, criar e perceber. Felisberto Costa, contribui com esse pensamento quando expressa:

Enquanto experiência pedagógica a máscara tem sido utilizada a bastante tempo, porém, é nas primeiras décadas do século XX que se desenvolve como suporte didático para a formação do ator. Jacques Lecoq observa que no fim do século XIX e no início do século seguinte, dar-se o fenômeno da redescoberta do corpo, marco de um novo olhar sobre a corporeidade no renascimento dos exercícios físicos, na ascensão do esporte, no advento da cronofotografia (precursora do cinema), na dança, entre outros. (COSTA, 2005, p. 29).

Essas considerações me levaram a entender que o objeto de estudo desta pesquisa definitivamente é o espetáculo “Contos que o Tempo Conta”, a partir do seu envolvimento com o trabalho cênico do ator em máscara. Isso provocou os seguintes questionamentos: Atores Iniciantes, que jamais tiveram contato com trabalho de teatro de animação específico da linguagem de máscara, são capazes de participar de um trabalho definitivamente de ator em máscara com um aprendizado em tempo tão curto, embora se tenha consciência de que os processos pedagógicos da utilização da máscara são competentes o suficiente para contribuir com a formação do ator, e principalmente do ator-animador? Outra questão: A máscara contribui realmente com a estética necessária da construção e realização de espetáculos que se baseiam em contos de fada (ou contos maravilhosos)? Outra questão: O uso de máscaras em espetáculo infantil pode assustar crianças?

Diante das questões levantadas, defini como objetivos de realização da pesquisa:

Como Objetivo Geral: Demonstrar as ações do trabalho com máscaras na contribuição do processo de formação do ator para a cena, a partir do espetáculo teatral Contos que o Tempo Conta, da Companhia COTEATRO.

Como Objetivos Específicos: Identificar o estágio inicial do desenvolvimento corporal dos atores implicados no espetáculo observado; Definir o método de produção do objeto máscara com relação às personagens do espetáculo; Descrever as tipologias e funções estéticas das máscaras construídas; Especificar o desenvolvimento do ator em máscara em função do uso desta como objeto animado e sua participação no espetáculo; Mostrar o resultado das técnicas de utilização das máscaras no processo de atuação no espetáculo.

Levo em consideração os passos da pesquisa, em que o espetáculo com ator/atriz em máscara, como objeto de estudo, e sua relevância no aspecto da proposta de exame quanto à interpretação do ator/atriz que se utiliza da máscara como revelação da personagem e não mais como acessório cênico e, também pela atuação do ator/atriz em máscara em que os processos de animação e interpretação realizados por esses intérpretes, revelam totalmente a personagem criada. Para isso, utilizo-me de leituras das bibliografias disponíveis com o propósito de consolidar a fundamentação teórica da pesquisa em questão.

Com esse fim, dialogamos com os teóricos Fanny Abramovich, Ana Maria Amaral, Valmor Beltrame, I. M. Bonini, Jacques Copeau, Robert Darnton, Felisberto Sabino Costa, Dario Fo, J. Held, Jacques Lecoq, Ivanildo Piccoli, Jean-Jacques, Amleto et Donato Sartori, N. N. Coelho, Eugênio Barba e Nicola Savarese, Mikhail Bakhtin, Gilberto Martins, Peter Brook, Maria Mazzillo e Daniel Bitter, Tácito Borralho, Bruno Oliveira da Silva e Peter K. Spink.

A pesquisa envolve o grupo de atores que participou do espetáculo e que se dispôs a colaborar com o presente trabalho, relatando os aspectos das possibilidades de desenvolvimento de habilidades corporais, vocais e técnicas, a partir da utilização da Máscara enquanto ferramenta formativa e criativa que potencializa o indivíduo para o jogo cênico, através de experimentações laboratoriais propostas e, desta forma, a partir de sua confecção e criação de personagens, para que lhe possibilitasse a experimentação em sua utilização cênica.

Por isso, os caminhos metodológicos desta pesquisa qualitativa, de natureza básica, seguindo o método de análise documental e *ex-post-facto*, incluindo densa revisão da literatura disponível, privilegiam aspectos da pesquisa-ação, procedimento que se configura como:

[...] pesquisa corrente com o duplo e explícito propósito de auxiliar a reflexão, formulação ou implementação da ação e de desenvolver, enriquecer ou testar quadros referenciais teóricos ou modelos relevantes ao fenômeno em estudo. “Caracteriza-se por uma relação ativa e explícita entre pesquisador e os responsáveis pela ação numa área específica. (SPINK, 1996, p. 31).

A pesquisa teve início pela busca do entendimento da metodologia aplicada pelo grupo da COTEATRO, que realizou a princípio uma investigação de oralidade

corrente e bibliográfica, para adequação da versão original de três contos atribuídos aos irmãos Grimm, o que culminou na construção de uma obra dramática, a partir dos roteiros simplificados e/ou modificados, ou mesmo de ideias geradas processualmente/eventualmente, dentro do sistema próprio de laboratório de construção cênica da Companhia. Isso veio a gerar exercícios que desencadearam respostas plausíveis e esperadas às provocações sugeridas, durante os laboratórios que estimulavam o comportamento do corpo do ator a simular composições de personagens com máscara.

A partir dessa proposta, a revisão dos registros audiovisuais da Companhia, notas bibliográficas, apontamentos de estudos, minhas próprias anotações e da triagem das respostas aos questionários distribuídos entre atores/atrizes e público, foi de uso fundamental para a minha compreensão acerca do processo desenvolvido pelo grupo, para elaboração de todo o teor dramático e do conjunto de exercícios de interpretação artística para o espetáculo, haja vista que as atividades desempenhadas como experimentos cênicos possibilitaram a observação do desenvolvimento dramático do elenco envolvido com relação às cenas, no interesse de definir os intérpretes para o espetáculo.

Sequencialmente, observei a definição do método utilizado para a execução e da produção do objeto máscara, realizada a partir da seleção dos biotipos / materialização das feições (formas e acabamento), que implicaram no processo posterior às práticas de laboratórios e exercícios corporais com experimento do ator/atriz na utilização da máscara.

Dando prosseguimento, já de posse do material coletado após a pandemia, realizei a catalogação e registros das tipologias e funções estéticas de cada máscara construída, relacionadas à simbologia da personagem correspondente. Posteriormente, acompanhei o relato do desenvolvimento do ator/atriz em máscara a partir dos relatos sobre os ensaios realizados e a categorização de personagens para a formação de cenas.

Partindo desse formato de investigação, os envolvidos tiveram a possibilidade de desenvolver uma análise crítica, reflexiva e coerente sobre a prática em cena, advindas das técnicas teatrais absorvidas com o uso do elemento Máscara para o

desenvolvimento da linguagem teatral, seja em sua corporeidade ou no comportamento interpretativo.

Vale ressaltar que as interpretações e possibilidades dentro deste formato de pesquisa são flexíveis e os pontos de vista, ou seja, as criações cênicas são variáveis de acordo com as vivências particulares e descritas por cada participante.

Levando-se em consideração que a pesquisa, mesmo tendo sido realizada em modo *ex-post-facto*, empenhou-se em investigar a possibilidade de criação de um procedimento cênico a partir do elemento Máscara, e que foi realizada com o desenvolvimento de um trabalho teórico-prático envolvendo os atores/atrizes participantes do espetáculo “Contos que o Tempo Conta”, dentro do ambiente onde foi executado todo o processo de criação e preparação do elenco, para a montagem da referida produção.

Sabendo-se que todo procedimento de montagem foi realizado na sede da Companhia Oficina de Teatro, preferi, já passados os maiores riscos da pandemia, promover alguns encontros com equipes reduzidas, de acordo com as funções específicas que seus componentes executaram durante a composição cênica do espetáculo, para que pudesse lograr uma melhor e mais abrangente compreensão de detalhes de todo processo que complementam todo o meu material de registro individual.

Esta pesquisa compreendeu realmente uma abordagem por consulta e revisão da bibliografia existente e disponível, das compilações de dados constantes do acervo da Companhia e de dados obtidos através de depoimentos, que foram associados ao processo investigativo da pesquisa

Este estudo apresenta, em seu Primeiro Capítulo um breve contexto histórico da Máscara, envolvendo uma descrição sobre os aspectos de objeto, instrumento, e ferramenta para uso pedagógico na formação de ator/atriz, uma breve abordagem sobre grupos teatrais brasileiros que a utilizam como elemento fundamental da cena, ampliando esse estudo discorrendo sobre a máscara nos folguedos maranhenses.

No Segundo Capítulo esboço um relato histórico da COTEATRO, visto que toda a pesquisa se produz a partir de sua produção artística no universo do inanimado, abordando seus projetos e realizações e enfatizando suas produções de espetáculos com máscaras.

Um Terceiro Capítulo desenvolvo uma apresentação da realização do espetáculo *Contos que o tempo Conta* a partir de um relato da montagem e uma pertinente apreciação crítica do desenvolvimento do trabalho de construção dele apresentando subitens relativos aos processos de sua inspiração, concepção e processos construtivos do espetáculo, sua metodologia de elaboração e finalização.

Nas Considerações Finais procuro traçar pontos que ressaltam o entendimento do uso da máscara teatral e sua relevância como ferramenta criativa e formativa, a importância do espetáculo estudado para repertório específico da Companhia e como material de debate sobre as produções de espetáculos para crianças.

2 A MÁSCARA

Para compreender de forma mais proveitosa a história da máscara e sua devida contribuição ao desenvolvimento artístico cultural do homem, faz-se necessário observar sua existência no aspecto cronológico e histórico.

Sabe-se que há muito tempo, as máscaras ocuparam um papel simbólico e representativo no que diz respeito ao seu estado de objeto apenas com seu aspecto estético e sua forma lúbrica, com o propósito de significar em diferentes momentos de uso, um objeto útil para o disfarce, como símbolo de identificação ou transfiguração, como representação de espíritos da natureza ou de diferentes deidades, sempre presentes nas realizações de cultos e rituais.

Em tempos primitivos a intenção primeira de uso desse objeto era de promover um canal de comunicação com seres considerados transcendentais, provocando uma relação de proximidade entre estes e as comunidades que o utilizavam para esse fim.

Ao passar do tempo sua representatividade alcançou aspectos mais intensos e uma abordagem mais significativa, atrelando-se a novos conceitos de modelagem e técnicas de confecção e utilização do objeto máscara. Os indivíduos que a utilizavam conseguiam perceber uma nova perspectiva de uso, a partir do momento em que indivíduo e objeto se unem, como num processo metamórfico em que juntos iniciam um trabalho de construção de uma personagem ainda não identificada, observando que a máscara por si só não possui nada além do que uma forma estática, ou seja, sem alteração alguma, porém quando em contato com um corpo que lhe transmita um sentido, de vida, o indivíduo então passa a compreender que o objeto inanimado necessita de um ser consciente para lhe conceder este aspecto.

A transição de ideias acerca da utilização da máscara começa a ser desenvolvida a partir de sua proposição cênica, sem que seja utilizada apenas como adereçamento ou componente de uma caracterização estereotipada, mas com a ideia mais definida e coesa de que, a partir de sua composição em relação à sua forma, percebe-se o surgimento das pedagogias que lhes envolvem.

Diante dessa premissa, teóricos desenvolveram estudos categóricos com o objeto máscara a fim de identificar o real propósito de sua utilização no Teatro e seu fundamento pedagógico para formação de intérpretes.

2.1 Objeto – Instrumento – Ferramenta

Algumas considerações a serem mencionadas diante desse processo é que Jacques Copeau, em sua escola Vieux Colombier, inicia os trabalhos de pesquisa e a prática desses estudos, onde já utilizava, em 1921, máscaras ditas nobres para o treinamento do ator, para exaltar a expressividade do corpo dele ao esconder um rosto por demais expressivo. No início, diz Suzanne Bing (2000), principal colaboradora de Copeau, eram utilizados véus ou uma espécie de touca que envolvia as cabeças dos atores para esconder os rostos. Em um momento seguinte, cada ator passou a fabricar sua própria máscara em papel machê para trabalhar a neutralidade.

Copeau pretendia, em nome da boa qualidade no desempenho dos atores, criar uma geração de artistas, que seriam os responsáveis por essa mudança de comportamento. Valendo-se dessas proposições, há muito estudadas por Copeau, Jacques Lecoq funda sua escola e nela utiliza uma pedagogia pautada no uso da máscara neutra como um caminho para a preparação do ator. É importante ressaltar que Lecoq trata a questão do “neutro” como uma busca pela limpeza de movimentos e pela disponibilidade do ator para o jogo.

Para trabalhar com seus atores, Jacques Lecoq contactou Amleto Sartori, grande artista italiano e o incumbiu de produzir uma máscara “neutra”, em couro, maleável, uma máscara que deixasse o ator livre para todas as possibilidades de atuação, dando a seu corpo a neutralidade de uma página branca. Nota-se que a partir desse desafio, Sartori então se torna especialista em confecções de máscaras. Assim, contrariamente ao ator oriental, o ator ocidental passa a empregar uma máscara de trabalho sem passado, sem expressões premeditadas. O que se quer da máscara neutra é o novo. Ele deverá reinventar sempre, logicamente guardando os princípios de utilização dela, que o fará:

[...] olhar com toda a cabeça e não apenas com os olhos; estar sempre em estado de alerta, e trabalhar sempre com o máximo de energia; é preciso atravessar a máscara e lhe carregar de conteúdos humanos, isto é, entrar num jogo maior que aquele do jogo cotidiano. [...] A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. [...] Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama. (LECOQ, 2010, p. 69).

Para intensificar os aspectos técnicos e aqueles referentes ao jogo, Lecoq (2010) estrutura todo o trabalho com a máscara, deixando claro que esse objeto, devidamente concebido para o uso no teatro, pode mudar de expressão dependendo das expressões do corpo do ator. É necessária uma busca intensa de diferentes corpos com movimentos, ações e estados para proporcionar mudanças nas expressões da máscara.

Esta é a máscara de base que conduz ao uso das outras máscaras. É com esta máscara que o ator se prepara para usar todas as outras. É uma máscara sem expressão particular, nem personagem típico, que não ri, nem chora, que não é triste, nem alegre e que se apoia no silêncio, no estado de calma. (LECOQ, 1987, p. 21).

Henryk Jurkowsk, prefaciando o livro de Ana Maria Amaral, *O Ator e seus Duplos*, nos chama a atenção de que “[...] os estudos de semiótica nos tornam mais cientes de que tudo que nos rodeia se comunica conosco [...]” (JURKOWSK *apud* AMARAL, 2002, p. 10-12) o que não nos surpreende que “[...] formas animadas ou formas não humanas se manifestam hoje com energia renovada [...]” (JURKOWSK *apud* AMARAL, 2002, p. 10-12), pois sabemos que são tão ou mais antigas que a profissão de ator. Em se reportando ao uso de máscaras, reforça também que o grande interesse artístico de promover esse gênero se funda na necessidade de um maior contato com as “[...] origens da nossa cultura, com todos os estágios de seu desenvolvimento e com sua diacronia [...]” (JURKOWSK *apud* AMARAL, 2002, p. 10-12).

Lembra, ainda, que “[...] as máscaras não são apenas instrumentos de disfarce, são peças de arte, uma forma especial de manifestação artística [...]” (JURKOWSK *apud* AMARAL, 2002, p. 10-12). Como tal, são um ponto de partida para a interpretação teatral, “[...] desde que seu portador siga as características e a forma que tem, para isso adequando-lhes seu corpo, tal como se fazia na escola de Jacques Lecoq [...]” (JURKOWSK *apud* AMARAL, 2002, p. 10-12).

Para muitos diretores, o uso da máscara neutra é a melhor forma de trabalhar a formação do ator. Peter Brook, em entrevista, fala sobre o treinamento de alunos adotado por muitos encenadores:

Colocamos no aluno uma máscara neutra branca, vazia. No momento em que o rosto é coberto por esta máscara, o aluno vive uma sensação de estupefato: de repente temos a consciência que o nosso rosto, com o qual vivemos e que sabemos que transmite todo o tempo alguma coisa, desapareceu. Provocamos uma sensação extraordinária de liberação.

A primeira vez que fazemos este exercício é sem dúvida um grande momento: nos encontramos momentaneamente liberados de nossa própria subjetividade. Isto revela imediatamente a consciência do corpo. (BROOK, 1988, p. 89).

O que Peter Brook nos diz foi perfeitamente identificado no decorrer de exercícios realizados com alunos de escolas de ensino público (Rede Municipal e Estadual) e privado, abrangendo do ensino fundamental ao médio, quando realizei experimentos cênicos com o objeto de estudo.

Experimentos como neutralizar o corpo e emoções, velar a face com o propósito de deixar o rosto preparado para uma nova feição a ser completada pelo desenvolvimento corporal a ser trabalhado; provocações sobre o entendimento de comandos e a forma em que se dava a resposta do aluno; interpretação consciente partindo de um entendimento claro, vislumbre da ideia e das ações corporais atribuídas ao aluno em consequência da provocação.

As reações foram as mais diversas possíveis: desde alguns que tomavam consciência do corpo e se liberavam, até outros, que inicialmente se fechavam sem conseguir resultados. Diante desses experimentos pude perceber que a máscara neutra é uma referência de várias emoções e que seu uso não passa despercebido. Ela é muito amada ou muito criticada.

O teatrólogo italiano Dario Fo, ao se referir às máscaras de personagens, diz que no princípio o ator se sente desajeitado ao usá-las, mas com o tempo supera e consegue a espontaneidade. Fo (1991, p. 8) diz ainda que, “[...] enquanto atua com a máscara, os gestos do ator devem ser grandiosos e exagerados [...]”.

A partir dessas informações, pode-se analisar que a máscara é realmente um dos principais instrumentos para o trabalho do ator na contemporaneidade. Assim, observa-se que Dario Fo e Lecoq buscam igualmente os gestos limpos e precisos, grandiosos na visão de Dario Fo, ou mínimos na visão de Lecoq.

Dialogando com outro teórico, enfocando principalmente a imagem corporal como um todo e sua expressão facial que pode ser apresentada como uma forma estática e rija em um objeto moldado, podemos incursionar em outros aspectos da utilização da máscara sem correr riscos de cometer maiores divagações.

Analisando o estudo de Mikhail Bakhtin sobre a imagem grotesca, cabe pontuar sua observação sobre as feições grotescas que podem também ser reveladas através do rosto do indivíduo ou personagem, desde que se leia com atenção suas considerações sobre o corpo grotesco.

O corpo grotesco não está separado do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se à si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre o mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco. (BAKHTIN, 1999, p. 23).

A partir dessas considerações pode-se elaborar uma visão do que seria a máscara grotesca, mesmo sem desconsiderar a definição de “Larvária”, atribuída à máscara que intervala o uso entre a neutra e a expressiva na metodologia de formação de ator de Lecoq, considerando-se que a elaboração desse novo objeto demonstra uma feição que se mostra em construção ou desconstrução de uma figura.

Essa composição facial esdrúxula implica principalmente na construção de exageros e dilatações que deformam a face no corpo grotesco. Por exemplo: nariz em forma fálica, lábios dilatados, olhos esbugalhados e uma profusão de acnes gigantescas. Essa máscara pode ser considerada também uma configuração de transição, pois não define falas concretas, mas sons, ruídos e gemidos.

Dario Fo considera o corpo como uma moldura para a máscara. Detém-se num aprofundado estudo da gestualidade humana e considera:

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessante e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. É cansativo

atuar para e com a máscara, pois exige a realização de movimentos bruscos e contínuos com a parte externa do pescoço e a execução de rápidas reviravoltas – esquerda/direita, alto/baixo -, inclusive para se alcançarem efeitos de uma agressividade quase animalesca. Diante disso, é inevitável a necessidade de se realizar uma opção específica do ritmo em relação às palavras e ao conteúdo. É preciso submeter-se a esse tipo de exercício até atingir uma harmonia quase natural [...]. (FO, 2004, p. 53).

Observando a reflexão de Fo (2004), é necessário completar com o que ele sugere, que a máscara impõe uma condição especial que não deve ser tocada. Uma máscara já colocada sobre o rosto, devidamente vestida, assim que é tocada, desaparece. Segundo ele, “[...] a máscara parece contaminada, torna-se um acessório repulsivo. A mão sobre a máscara é um ato deletério, insuportável. Não é permitido!” (FO, 2004, p. 53).

Ainda segundo ele, ao emitir sons e falar através da máscara os gestos realizados pelo ator parecem amplificados. O peso dado ao corpo é que determina o valor da máscara. Sintetizando, a locomoção do corpo do ator é que vai determinar o valor da máscara. Por debaixo dela, o rosto do ator permanece impassível, inexpressivo, “pois toda a expressão da máscara é na realidade dada pelo corpo”.

Em se tratando da máscara como objeto imprescindível para o treinamento do ator, vale observar os conselhos úteis de Dario Fo, com referência a construção desse objeto: fazer, existir uma distância confortável entre a face do ator e o arcabouço da máscara, para que este possa executar com comodidade seu trabalho de interpretação.

Trazendo algumas considerações de estudiosos brasileiros como Felisberto Sabino Costa e Ana Maria Amaral, no que diz respeito ao uso da máscara como elemento pedagógico, pode-se ampliar essa linha de estudo.

A máscara deixa de ser então apenas um objeto de uso estético cênico e passa a exercer o papel de ferramenta colaboradora na construção das personagens.

Embora haja uma diversidade de caminhos quando se aborda a pedagogia da máscara, eles se interseccionam em pontos comuns, ou seja, nos princípios fundamentais que configuram esse saber. A ampla possibilidade de sua utilização, reflete-se na prática dos professores, quando percebemos que eles não se fecham numa escolha. [...] No território da animação, a máscara colabora duplamente: possibilita o exercício, visando um corpo cênico, e potencializa o ator quanto aos princípios para a atuação com o objeto. (COSTA, 2005, p. 31).

Esse objeto que colabora de forma eficiente com a formação do ator, desempenha, inclusive, relevante papel histórico.

Com a devida e breve reflexão sobre esse objeto artístico, incluindo sua trajetória histórica no Teatro, a partir dos cultos, das procissões, dos espetáculos, até sua utilização específica no Renascimento pela *Commedia dell'Arte*, quando retrai as proporções da mesma à parte superior do rosto, até ceder lugar à pintura facial, seu banimento da cena e o retorno triunfal no século XX, torna-se importante a lembrança de como executar o processo de imersão ao universo surreal que a máscara propõem e que, para rememorar uma postura correta do indivíduo que a veste, é necessária uma consciência corporal, a gesticulação e todo o desempenho do uso da corporeidade quando solicitada pelo uso teatral da máscara, pois como afirma AMARAL (2002, p. 79), “a máscara está ligada ao corpo do ator que, ao vesti-la e ao identificar-se com ela passa por um processo de osmose e metamorfose. Máscara e ator formam um só personagem”.

2.2 Experimentos com a máscara desenvolvidos por grupos teatrais brasileiros

Observando-se ao longo do processo histórico e de estudos sobre o objeto máscara, identifica-se que tanto no Oriente quanto no Ocidente existem práticas milenares de manifestações culturais de mascarados (ou mascaradas). Desta forma, as ações teatrais contemporâneas estão propensas a distinção entre os gêneros e aspectos da utilização da máscara e esta não se coloca ou se molda apenas no rosto do ator, mas pode também tornar-se um invólucro que envolve toda a face e até fruir à um espaço mais amplo que ultrapassa o aspecto físico de quem a usa.

Trazendo esses experimentos para o Brasil, podemos citar, além de todos os teóricos já apresentados, uma companhia de teatro que conseguiu fenestrar essa oportuna didática para o conglomerado artístico adeptos deste prestimoso e revolucionário método de treinamento do ator.

Refiro-me ao Grupo Teatral Moitará², fundado em 1988, com o propósito de desenvolver processos cênicos através da utilização da linguagem da máscara buscando a compreensão sobre os princípios que embasam sua arte.

² Sua composição administrativa está sob a regência dos fundadores Venício Fonseca e Erika Retzl e de seus pesquisadores-atores que em sua devida especificidade, garantem a difusão deste trabalho. Sua sede fica localizada no Rio de Janeiro, no bairro da Lapa.

Seus estudos e aspectos de pesquisa estão atrelados ao desenvolvimento contínuo do trabalho do ator com a utilização de experimentos cênicos advindos do objeto máscara através de estudos e de uma investigação mais aprofundada num caráter dramático.

Ao longo dos anos, o Grupo tem realizado projetos artísticos didáticos, através de oficinas e eventos que compõem espetáculos e palestras.

Vale ressaltar a deferência do depoimento do grupo disponível em seu site³ de sua aproximação no início dos anos 1990 do centro Maschere e Strutture Gestuali de Donato Sartori, a fim de difundir o trabalho com a máscara teatral no Brasil, culminando na vinda dos pesquisadores do Centro ao nosso país numa proposta de exposição das máscaras confeccionadas por Donato e Amleto Sartori para grandes diretores, teóricos europeus como Jacques Lecoq, Dario Fo, Bertold Brecht, Jean Louis Barrault entre outros.

O grupo desenvolveu uma metodologia que consiste em dar ao indivíduo indícios que propiciem criações de personagens e de uma dramaturgia corporal baseada nos fundamentos da linguagem da máscara cênica. Para eles, dentro do jogo, a máscara não pensa, age! Ela é crível, que consegue acompanhar a silhueta corporal do ator através da ação e reação adquiridas pelas provocações incitadas no jogo.

Por isso é que apenas um ator que se desnuda e permite ser moldado pela máscara é quem de fato pode lhe dar a impressão de que ela está viva e que surpreende tanto o ator quanto o público a partir de suas experimentações repetidas vezes, trazendo uma ressignificação à sua personagem.

Nessa metodologia criada pelo grupo, os jogos são referenciados por diferentes estilos de máscaras, cada uma com sua particularidade propiciando vivências que darão ao ator uma autonomia de sua corporeidade, seja em cena ou num simples exercício cênico.

Uma consciência corporal, em que as linhas de força de expressão e volumes (forma) que estão contidas em cada máscara, podem proporcionar uma descoberta do ritmo, da fisionomia e de toda uma estrutura que compõe a utilização da personagem mascarada.

³ Disponível em: <http://www.grupomoitara.com.br/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

As tensões adquiridas tão necessárias para transitar um fluxo de energia que forneça ao ator a capacidade criativa quando este se une ao propósito da máscara, torna-se evidente quando se percebe que o objeto não poderia ter solitariamente uma vida, e que o ator faz de seu próprio corpo um canal possível dessa realização.

Ao passar dos anos, a pesquisa realizada pelo grupo concede grandes descobertas, e uma delas é a relação dramatúrgica junto com a ação do ator em máscara que dispõe de uma compreensão mais acentuada da gestualidade e propósito cênico e gera uma relação triangular de cumplicidade (ator, direção e dramaturgia), tornando-se um processo criativo e colaborativo.

Compreendeu-se então que a máscara teatral não é um objeto caricato, pois a partir do momento em que é concebida, ela está ligada intrinsecamente ao seu criador, pois leva consigo suas características psicossociais, além de expor os aspectos zoomórficos da personagem.

O Grupo Moitará visa a ampliação e a percepção do ator não somente em relação à criação da personagem, mas também em relação aos princípios do jogo cênico. A proposição dos exercícios para o trabalho do ator com a máscara, obriga-o a sair de sua ociosidade e o leva a percorrer caminhos que vão da prisão à liberdade e vice-versa, vislumbrando suas técnicas no espaço de jogo entre a ação consciente e a naturalidade, considerando assim que o trabalho com a máscara junto ao ator, é no mínimo, fundamental e que lhe permite adentrar e sair da personagem a qualquer momento. Na Figura 7, a seguir, pode-se observar o ator primitivo com sua máscara.

Figura 7 – Atriz Érika Rettl em cena com a máscara primitiva



Fonte: Grupo Moitará (2005)

Utilizando-se tanto dos métodos de Lecoq para a formação do ator através das máscaras, e da parceria com Sartori na elaboração de técnicas teatrais no uso desse objeto, o próprio grupo se legitimou em suas confecções e na expansão dessa prática por todo o âmbito nacional por meio de espetáculos e oficinas ministradas pelo elenco.

Reitero as suas grandes contribuições no cenário artístico, pois houve um grande avanço do grupo acerca dos conhecimentos etnológicos, técnicos e cênicos da máscara, a fim de colaborar veementemente com a reflexão do ator em seu trabalho na linguagem da máscara no teatro contemporâneo, fazendo-se perceber por meio dos inúmeros registros de seus acervos de produção expostas neste trabalho.

Nessa intenção, o grupo se concentra em pesquisar sobre a contribuição da máscara como uma ferramenta que possibilita ao ator um leque de possibilidades para sua atuação cênica, realizando pesquisas investigativas advindas de questionamentos à técnica da máscara, possibilitando uma imersão profunda em relação ao trabalho técnico do ator às tipologias delas.

Por este viés, o grupo então traça uma linha condutora complementar entre as máscaras que os possibilita desencadear um material mais sólido sobre a dramaturgia do ator. Apresenta-se na Figura 8, a seguir, a representação de um exercício com máscara.

Figura 8 - Preparação do ator com a máscara expressiva



Fonte: Enrico Bonavera do Piccolo Teatro de Milão

A priori sua pesquisa se concentra no cerne da neutralidade da máscara, perpassando pelas máscaras geométricas, larvárias, expressivas, meia-máscara até chegarem ao trabalho do Acento do movimento⁴, onde aqui se estende todo o processo teórico-prático existente no grupo.

Outro grupo de Teatro de Máscaras (e Teatro de Rua) é o Grupo Teatro de Caretas, do Ceará⁵.

Segundo o site da Prefeitura Municipal de Fortaleza – CE, da Secretaria de Cultura do município, O Grupo Teatro de Caretas é um grupo de Teatro de Rua, fundado em 1998, Fortaleza - Ce.

Tem como foco a criação e pesquisa na linguagem cênica voltadas para a atuação na rua. Ao longo de sua trajetória, realizou vinte e cinco criações teatrais, sendo dezesseis espetáculos e seis performances, e ainda três leituras dramáticas.

⁴ Trabalho específico sobre o corpo na utilização com a máscara realizada por Jacques Lecoq.

⁵ Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/13833/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

O Grupo Teatro de Caretas surge de uma experiência teatral que reúne atualmente atores, diretores, dramaturgos, pesquisadores e pensadores da arte e do teatro voltados à pesquisa do Teatro contemporâneo de rua.

A pesquisa do grupo está pautada em como a estética está ligada a uma ideia/ação social que busca o encontro entre tradição e contemporaneidade. São motivados pelo desenvolvimento dos jogos clássicos dos artistas populares, em processos de construções coletivas, e sempre em busca de novos olhares para a arte teatral em diálogo com outras linguagens.

Durante esse percurso, realizaram seminários sobre Teatro de Rua, mostras de teatro, a criação e publicação de um livro com vinte e um artigos de pesquisadores nacionais de grupos de teatro e professores universitários.

Destacam-se ainda pela realização do 17º Encontro Nacional da Rede Brasileira de Teatro de Rua, ocorrido no próprio município, com engajamento de público de duzentos e dez artistas de todo o Brasil no ano de 2015.

O Teatro de Caretas realiza espetáculos com interesse em pesquisas sobre atuação na rua, tendo como base para algumas montagens as manifestações tradicionais populares, em específico as máscaras presentes nas expressões populares do nordeste brasileiro; os artistas populares de rua presentes nas praças públicas; movimentos populares urbanos, intervenções urbanas e performances contemporâneas.

O grupo estabelece sua base dramática a partir de criações autorais, em determinados espetáculos sendo a criação, coletiva. Com os espectadores (transeuntes, camelôs, trabalhadores, estudantes...) têm sobretudo o intuito de compartilhar a arte teatral que amplia o olhar sobre as relações humanas, buscando aflorar um pensamento crítico, refletindo sobre o papel social de cada cidadão.

Diante do êxito alcançado com as diversas experiências que destaquei, seja em pesquisas, criações de espetáculos e/ou práticas que resultaram na consolidação de procedimentos de pesquisa teatral, o grupo obteve também diversas premiações.

Consolidou parcerias com outros grupos do Ceará, como também de muitos Estados do Brasil. Enquanto instituição, possui a parceria do SESC - CE, o Centro Cultural Banco do Nordeste, o CINETEATRO São Luís, o Teatro Carlos Câmara.

Destaca-se ainda como grupos parceiros no Ceará o Expressões Humanas, Pavilhão da Magnólia e a Cia Prisma de Artes. Dividem atualmente uma sede onde habitam os quatros grupos no centro da cidade de Fortaleza (CENA CASARÃO).

2.3 As máscaras nos folguedos maranhenses⁶

Segundo Borralho e Silva (2022, p. 121),

Uma reflexão sobre a utilização de máscaras e/ou caretas na produção artística popular, incluindo danças e folguedos, perpassa pelo universo das criações advindas dos terrenos do sagrado que se profana; do status onírico e lúdico e também da conversão em metáfora dos entes que povoam os lugares dos cultos, das festas, das danças, dos cortejos e que, em dados momentos, tornam-se espetaculares.

Em vista disso, percebe-se que em suas formas plurais estabelecidas pela situação de uso se multiplicam, segundo os autores, em grotescas, expressivas, antropomorfias, zoomorfias, ora símbolos, ora signos, propiciando “[...] uma comunicação das situações emocionais e disparam os gatilhos do choro ou do riso, e vão além do que interpretam ou representam [...]” (BORRALHO; SILVA, 2022, p. 121), considerando o que comenta Levi Strauss “[...] apesar de suas funções terem sido quase invertidas, as máscaras não são menos indispensáveis para o grupo que as palavras [...]”.

Numa citação, Amleto Sartori (2015, p. 1) afirma que “Uma sociedade que se considerasse livre de máscaras, poderia ser apenas uma sociedade em que as máscaras, ainda mais potentes que no passado, e para melhor enganar aos homens, seriam elas mesmas mascaradas.”

Tem-se então que as máscaras são objetos lúbricos e “[...] garantem a ‘fluidez’ de emoções criadas por quem atua, portando-as, e a fruição de emoções suscitadas por quem vê, quem assiste”, por quem de fato participa da recepção desses espetáculos ou neles toma parte “como convivas, ou foliões integrados [...]” (SARTORI, 2015, p. 1), completamente como um coro e não como um mero grupo de apreciadores.

⁶ BORRALHO, T. F.; SILVA, R. V. da. A máscara e os personagens mascarados nos folguedos maranhenses. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 119-135, 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/22416>. Acesso em: 24 ago. 2023.

Sabe-se do uso individual ou grupal desse objeto por várias fontes e documentos, dentre os quais, segundo Jean Claude Schmitt *apud* Sartori (2015, p. 55), que a principal documentação sobre esse fenômeno se apresenta nas sanções religiosas as quais se reportam ao ambiente teatral principalmente durante os primeiros séculos, “[...] às mascaradas da cultura popular do final do Inverno início da Primavera, através de festas e danças [...]”. Tempos depois aparecem nos *Charivari* pelo início do século XIV e essas máscaras eram apelidadas pelos antigos clérigos, algumas vezes como *larvária*, “com o significado de *mascherata*”, transparecendo aí uma interpretação figurativa dupla do objeto máscara: “[...] o aspecto animal e o travestimento sexual [...]” (SCHMITT *apud* SARTORI, 2015, p. 55).

Esse objeto especial que “[...] agride, apavora e faz sorrir, em estado sagrado, profano, lúdico, dramático, trágico, anímico [...]” (BORRALHO; SILVA, 2022, p. 121), apresenta o ponto principal da atuação, estabelecendo “[...] uma relação de alteridade, numa interação consentida [...]” (BORRALHO; SILVA, 2022, p. 122), o que confere à pessoa portadora da máscara a simulação por exemplo de uma outra natureza, diferente da humana.

Segundo a reflexão de Felisberto Costa sobre a “atuação em máscara”, observamos a necessidade de diferenciar os procedimentos de animação efetuados com bonecos e máscaras. Para ele:

[...] animar uma máscara distancia-se da animação de um boneco ou objeto, na medida em que ela constitui uma espécie de segunda pele do ator. Bakhtin nos diz que a máscara é “a alegre negação do sentido único”. Refiro-me a animação da máscara sobreposta no rosto do ator, uma vez que, animada pela mão, aproxima-se do estatuto de um boneco ou objeto. Renata Pallottini observa que a máscara caracteriza física e socialmente um personagem, revelando-se um retrato psicológico dele. (COSTA, 2016, p. 204).

De acordo com Jean Lois Barrault *apud* Sartori (2015, p. 125) “O nosso caráter está impresso em nosso rosto, como um mapa geográfico. Com a máscara, tudo isso é suprimido [...]”. Ele considera que mesmo assim isso se estende ao corpo todo “[...] se a máscara retira provisoriamente do vulto o mapa do ser, ao mesmo tempo, permite-nos expandi-la pelo corpo inteiro [...]” (SARTORI, 2015, p. 125). Ainda segundo ele, isso nos permite apresentar um rosto perfeitamente ampliado.

Jogando em cenas, desfilando em cordões ou simplesmente dançando, o ser (ou pessoa) como que se re-materializa e se torna capaz de instigar estados emocionais diversificados. De qualquer maneira esse objeto nos conclama a compreender que ao utilizá-lo somos levados a apresentar um outro *status*.

No Estado do Maranhão encontra-se uma variedade de brincadeiras, folguedos que contêm em sua composição personagens mascarados, isso permite a quem procura entendê-los melhor uma trilha investigativa bastante ampla que leva o pesquisador a buscar entender “desde os materiais de elaboração do objeto máscara à sua composição, forma e intenção narrativa”.

Se tentarmos isolar cada personagem desses, dos folguedos conhecidos em que participam, para uma pretensa análise, sem dúvida alguma, seremos capazes de tecer um conhecimento plausível das suas características de composição plástica, de feição da máscara, dos signos nela contido, da composição corporal e formas gestuais, partituras por elas suscitadas, incluindo as intenções e atitudes emotivas. Porém, se a situação de análise se modifica e passamos a observar essas personagens no contexto das brincadeiras em que participam, teremos uma oferta de dados muito maior e espectros mais amplos. (BORRALHO; SILVA, 2022, p. 122-123).

Listarei esses personagens isoladamente, buscando compreender suas composições e características completas, personificadas. Em seguida, nos ateremos à descrição mais detalhada de duas dessas personagens que simbolizam dois momentos ímpares e de grande significado no calendário de festas populares maranhenses: o Carnaval e os Festejos Juninos.

Seguindo o roteiro do artigo ora citado, destacarei as principais personagens mascaradas das brincadeiras populares maranhenses:

PAI FRANCISCO E MÃE CATIRINA, cujas máscaras compõem-se de um arremedo de rosto humano (quase disfarce), pois o casal é interpretado por homens. Essas máscaras são confeccionadas em tecido de malha ou algodão, geralmente de cor preta, cobrindo a cabeça inteira, com orifícios de olhos e boca, contornados por rolotês. Narizes em forma de charuto longo (Pai Francisco) e charuto pequeno (Mãe Catirina). Perucas de fibras variadas ou cabelo humano. Alguns grupos costumam usar máscaras grotescas em papelão moldado ou papel e cola, ou ainda em couro cru (pele de animal com pelos), para o Pai Francisco.

No caso dos conjuntos de bois da Baixada, o Pai Francisco tem outra configuração de função ou melhor uma duplicação de interpretação de personagens. Observamos isto a partir do depoimento do “brincante cazumba” de Brígido Saraiva, que tem a função de Pai Francisco na turma de João Grande, de Alto da Pedra, povoado do município de Matinha, Maranhão. Ele diz:

O Cazumba e o Pai, Francisco, são a mesma pessoa. Só que o Pai Francisco, é o que toma conta de tudo. O Pai Francisco é o responsável dos Cazumbas. Na hora de estar brincando, a gente não diferencia quem é o Cazumba, quem é o Pai Francisco. Só vai saber na hora da morte do boi, porque aí os Cazumbas se afastam e fica só o Pai Francisco, com um ou dois Cazumbas junto com ele para ajudar. O serviço do Pai Francisco é na hora de fazer a matança do boi, de madrugada. O primeiro papel dele é o Balanço do boi. Aí balança até a hora de arriar no chão. O Pai Francisco, botando o verso e os outros cantando o estribilho. Depois que arreia o boi no chão, Pai Francisco vai tirar a língua do boi. Depois que tira, cada corte é um verso. Tem 18 versos na hora de balançar o boi, depois o Pai Francisco tem outros 9 versos para tirar a língua do boi. (MAZILLO; BITTER, 2005, p. 55).

URSO, que apresenta uma máscara simulando a figura grotesca de um urso. É construída a partir de fôrma de argila moldada em papelagem. (O brincante também usa uma fantasia que compõe a figura completa do animal)

PANDUCHA, tem máscara de feições indefinidas e é confeccionada de palha tecida ou pedaço de pele com muito pêlo. Com cabeleira de palha desfiada.

CARETA DE CAXIAS, como são denominados em Caxias do Maranhão, são na verdade grupos de reisados, com todos os elementos animados do bumba nordestino como costuma acontecer em todos os grupos de reisado no Nordeste, até o Piauí.

Suas personagens título, os Caretas, portam máscaras de feições indefinidas e grotescas. Algumas são confeccionadas com couro de animal peludo, outras com tecido ou 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 se ver de cinco ou mais brincantes nesse papel cujo traje é uma túnica de palha trançada como esteira, com as extremidades desfiadas.

Figura 9 - Caretas de São Bilibreu



Fonte: Fotografia de Albani Ramos (2005)

CARETAS DO “SÃO BILIBREU”, são personagens que se destacam apenas quando citados na brincadeira como cachorros, jaguatirica, caçador etc., pois os brincantes são encaretados por tisma de pó de carvão com lama ou azeite, espargida sobre todo o rosto do brincante.

As duas personagens que apresentam mais variedade de máscaras nos folguedos maranhenses são o Fofão, no Carnaval, e o Cazumba, nos Festejos Juninos.

Como acervo de brincadeiras que promovem a criação de espetáculos populares, apresenta-se no Maranhão o Carnaval, período em que se destacam durante os festejos, atos e ritos cômicos

No Maranhão, uma personagem que representa uma alteração na composição de um tipo carnavalesco, é o **FOFÃO**.

Numa especulação poética⁷, o jornalista Américo Azevedo Neto descreveu: enquanto me recordo, que o Fofão nasceu da apropriação de um folião pobre, negro, carroceiro da periferia de São Luís, que ao pretender participar do Cordão do Baralho⁸

⁷ Texto não publicado, redigido para aplicação em sala de aula com alunos do projeto “Abre-Alas” da Escola de Samba Turma do Quinto de São Luís / MA.

⁸ Brincadeira carnavalesca composta de cordão de várias personagens tradicionais dos carnavais universais.

fantasiado de Pierrô, e sem dinheiro para comprar os tecidos tradicionais, apelou para o Chitão de estampado bem colorido [...] em vez de fazer a pintura no rosto como um Pierrô, passou a moldar uma máscara que representasse uma tristeza tão profunda condizente com a roupa pronta.

Elaborou então uma careta grotesca usando argila e papel com grude de tapioca de goma que resultou em um rosto tão deformado e triste, com nariz fálico e gigantesco, olhos esbugalhados, acnes na testa e no rosto, um lado do queixo exageradamente inchado e alguns dentes fora da boca semiaberta. Para completar, amarrou um pano que segurava o queixo, preso sobre a cabeleira e saiu gemendo como se sofresse de uma aguda e interminável dor de dente. (BORRALHO; SILVA, 2022, p. 126-127).

Figura 10 - Fofão



Fonte: Acervo Tácito Borralho (2005)

A máscara tradicional do Fofão tem naturalmente feições grotescas, satíricas, aterradoras, como descreve Mikhail Bakhtin (1999, p. 275-277), “[...] o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco [...]”, e no caso deste personagem, é confeccionada em papelagem sobre fôrma de argila. O acabamento é a pintura em tinta a óleo em cores quentes e uma cabeleira de sisal em macramê.

Figura 11 - Máscaras de Fofão



Fonte: Acervo do autor (2022)

Segundo notícias do jornal O Imparcial de 22 de fevereiro de 1953, relatado na obra de Sandra Maria Nascimento Sousa (1998, p. 159-160), no século XX, uma evolução no uso do fofão foi notada na utilização da variação dos tecidos de confecção do macacão, gola, punhos e barras, e na utilização da fantasia, principalmente por mulheres, em grupos ou isoladamente, foliões dos Bailes de Máscaras (as Gafieiras).

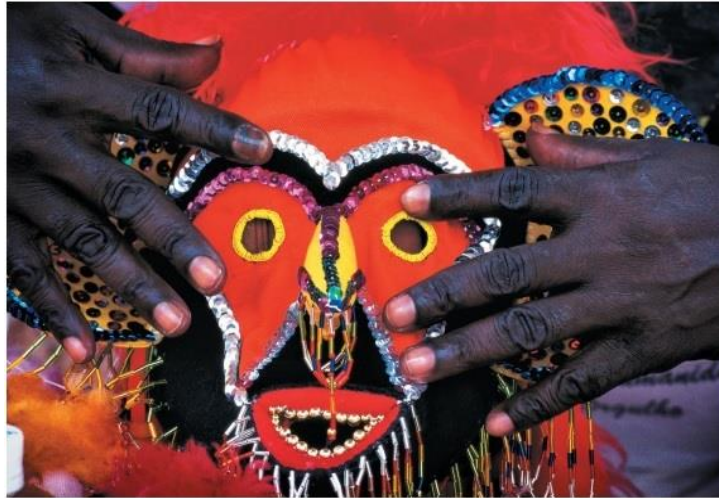
Nesses bailes frequentados por mulheres de diferentes idades e classes sociais, o traje de fofão e a máscara de meia serviam de camuflagem à identificação de suas portadoras, o que causava, geralmente, uma certa confusão entre os foliões masculinos.

Um outro traço evolutivo da máscara na brincadeira de fofão é a utilização de máscaras industrializadas de borracha, latex, silicone, sendo mais raras as tradicionais em papel e cola.

Nos Festejos Juninos no Maranhão:

Outra personagem surge com grande força dentre as outras personagens mascaradas existentes nesse período, em grande parte nos conjuntos de Bumba-Meu-Boi.

Figura 12 - Careta de Cazumba de Mestre Abel Teixeira São Luís



Fonte: Fotografia de Albani Ramos (2005)

De acordo com Lody (1995), **O CAZUMBA**⁹, “nem macho, nem fêmea é personagem híbrido, talvez o mais misterioso de todos que fazem o elenco do boi do Maranhão”. Suas máscaras, trazem traços zoomorfos, antropomorfos e sobrenaturais, acentuadamente grotescas.

Existem possivelmente duas formas de máscaras de Cazumba, embora um brincante/Cazumba possa inventar um ou mais elementos que se acoplem aos traços das máscaras tradicionais.

Em atenção aos objetivos deste trabalho de pesquisa, considero pertinente a reflexão de Bruno Oliveira contida em seu TCC acerca do improviso de uma careta de Cazumba expressando a exibição espontânea da corporeidade e da integração de um elemento em máscara num conjunto de atuantes em uma brincadeira.

Segundo Oliveira (2021, p. 1), nesse sentido:

É importante destacar a observação de uma máscara de papelão (improvisando uma careta de cazumba) sobre o rosto de um menino, permitindo exibir a sua impressionante expressão corporal, dançando ao mesmo ritmo que os demais na roda com uma postura que mantinha curiosamente a costa levemente curvada, destoando da postura dos demais cazumbas, despertando um interesse particular de observação. A participação dancística daquele menino brincante, cazumba improvisado, despertou em mim uma reflexão bastante ampla e inquieta, principalmente 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 de tratar-se de uma ação

⁹ Cazumbi – “Nzumbi” – Espírito dos Animais, remetendo aos rituais dos caçadores nas florestas. Espírito que veio do outro mundo. Fusão dos espíritos dos homens e dos animais.

contraria 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.

Em complementação a esse propósito supracitado, faz-se necessário concordar com a observação de Raul Lody (1995, p. 114), ao passo em que consta no artigo que aqui orienta minha reflexão, segundo o qual:

[...] usar máscara é um ato-divisa entre pelo menos duas categorias distintas – pessoa e personagem”. Para o autor que considera os Cazumbas os “últimos mascarados afro-brasileiros” [...] “A máscara é essencialmente fundada na mudança, na transformação do homem, naquele personagem que passa a falar, a dançar, a dirigir, a sugerir regras, a divertir, a impor normas, a controlar situações, a propiciar cerimônias de fertilidade ou fúnebre, na tomada de novas situações sociais e religiosas” [...].

Figura 13 - Cazumba de Torre



Fonte: Fotografia de Edgar Rocha (2005)

Ainda em diálogo com Lody (1995, p. 115), o autor afirma que como no caso dos Cazumbas,

[...] a máscara permanece enquanto símbolo visual de que o momento, o tempo, é outro, são retomadas as fontes dos mitos, dos antepassados, de deuses

fundadores, de animais totemizados nas diferentes manifestações de um 'eu' coletivo, essencialmente não-humano, não-real, um eu ethos abrangente [...].

Esses personagens permanecem atrelados aos conjuntos de Bumba-Meu-Boi da Baixada Maranhense e vem demonstrando indícios de transformação, principalmente na construção de torres e caretas. Conforme Borralho e Silva neste mesmo artigo (2021) a estrutura e a forma se mantêm atualizando com o uso e substituição de materiais como isopor, espuma de nylon, cabeleiras de nylon, caretas de borracha ou de silicone, enfeite de CDs descartados etc.

Ainda em referência ao conteúdo do artigo ora citado, atualmente, há um certo conflito entre a pronúncia correta do nome deste personagem. Segundo o depoimento do “brincante Cazumba” Raimundo de Didi, do povoado de Jacarecoara, Matinha (MA), que aqui transcrevo:

O certo aqui é Cazumbá. É, eu acho que é. Porque de primeira se chamava era Cazumbá. Mas, Cazumba... Acho que deve ser Cazumba mesmo. Uns chamam de Cazumbá. Outros de Cazumba, mas eu acho que no começo era Cazumba. E dá o nome de Cazumba, porque eles botavam, eu ainda brinquei assim, caco de prato dentro do cofo. Latinha, tampa de cerveja, eu botava dentro do cofo e quando eu corria blém, blém, blém, com aquela zoadinha. Isso era engraçado. E agora eles deixaram isso de lado, não usam mais. (MAZILLO; BITTER, 2005, p. 5).

A partir do que foi abordado, conclui-se como um entendimento que a feição grotesca pode potencializar o “riso fecundo e alegre, como riso grotesco e de escárnio, ou ainda, pode provocar reações de medo e pavor”. Considere-se que a animação das máscaras que suportam essas imagens é capaz de provocar as diversas reações que se observam tanto “em quem as portam e animam, quanto nos que as observam ou com elas se relacionam”.

3 A COTEATRO

A Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO), fundada em agosto de 1989, com o nome de fantasia “Cooperativa Oficina de Teatro – COTEATRO” foi registrada oficialmente com esse título. O grupo de artistas e professores de arte, responsável pela entidade, resolveu mudar sua titularidade para Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO), nome que juridicamente se mostrou mais adequado, tendo sido registrado em cartório de títulos e documentos, através da Ata de Reunião da Assembleia Extraordinária de quinze de junho de mil novecentos e noventa e cinco.

Com este novo título e estatutos atualizados, a diretoria da entidade solicitou ao Governo do Estado um espaço para sediar suas atividades. Foi indicada a parte superior do prédio situado na Rua do Trapiche, também conhecida como Rua Portugal, nº 210. Este espaço, que já serviu como camarim para o filme Carlota Joaquina, havia sido ocupado no piso térreo pela Companhia Circense de Teatro e Bonecos, na parte de entrada pelo Beco dos Catraieiros, e pela Companhia de Teatro de Bonecos de Beto Bittencourt, no mesmo piso, no compartimento com entrada pela Rua Portugal. Coube à COTEATRO alojar-se no piso superior do prédio, utilizando a porta principal no endereço Rua Portugal, nº 210, altos, conforme consta nos documentos legais da entidade.

3.1 Breve descrição histórica da Companhia

A COTEATRO manteve ativa as suas produções e iniciou em sua sede um Curso Técnico de Formação de Atores e Atrizes de Teatro para garantir a educação de profissionais da área, já que às suas próprias expensas, mantinha um “Curso Livre de Teatro” para formação de seus elencos, mas que infelizmente, não lograva o DRT necessário para garantir uma profissionalização.

Com a aquiescência das Secretarias de Estado da Educação e da Cultura, criou então o Centro de Artes Cênicas do Maranhão, funcionando no mesmo piso superior do prédio em questão, como Curso Técnico Regular, devidamente reconhecido pelo Conselho Estadual de Educação. Com o aumento das matrículas e a necessidade de um espaço mais amplo e apropriado, a Secretaria de Estado da Cultura resolveu assumir

totalmente o Centro, que aconteceu através da Resolução de nº 052/99 – CCE de 01/07/1999 e alojá-lo no casarão que sediou anteriormente a Escola de Música do Maranhão, à Rua Santo Antônio, nº 161.

O principal propósito da Companhia é pesquisar e encenar os autores responsáveis pelo desenvolvimento da arte teatral através dos séculos, tentando formar plateias capazes de fruir da dramaturgia clássica à contemporânea, conhecendo os gêneros teatrais através dos autores e suas peças mais significativas.

Com essa proposta a COTEATRO pretende popularizar a ação teatral, criando um suporte para o entendimento e valorização do teatro que é produzido no Nordeste. A experiência com a encenação de clássicos universais, nordestinos e maranhenses, sempre numa atitude de montagens ousadas e contemporâneas, faz com que a COTEATRO tenha investido em trabalhos de autores que incluem Sófocles, Shakespeare, Coelho Neto, Luís Marinho, Tácito Borralho, Aldo Leite, Ariano Suassuna, Altimar Pimentel, entre outros, incluindo aí alguns exercícios públicos, leituras dramáticas, montagens com fins pedagógicos, sempre utilizando as linguagens e técnicas de encenação do Teatro Humano e Teatro de Animação.

3.2 Projetos e realizações da Companhia

Diante dessas produções, destacam-se alguns Projetos Realizados pela Companhia, como:

Criação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM) encampado pela SECMA/SEDUC. Conforme o Prof. Dr. Gilberto dos Santos Martins (2019, p. 183) descreve em seu livro Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias e resistência de uma escola de teatro “No dia 07 de agosto de 1997, o projeto de transformação do Curso Livre de Formação de Atores em uma escola de Teatro se tornou realidade”

OFICINAS DE ESTUDOS: Teatro de Bonecos, Pernas de Paus, Figurinos e Atuação para crianças e jovens em situação de risco na periferia do Centro Histórico de São Luís, financiadas pela Secretaria Estadual de Bem Estar Social (SOLECIT, 1997).

Circuito de TEATRO Nas Feiras Noturnas De São Luís – Realização de rodízio de Teatro ao ar livre sobre palco móvel nas feiras livres noturnas de São Luís, nos bairros da Praia Grande, Vinhais e Cohab, com a apresentação dos espetáculos: “O Lambe-Beijos e seu Criado Cata-Farelos”; “O Escândalo do Pastel” e “O Pastelão e a Torta”, financiados pela SOLECIT – 1997.

Encontro de Estudos e Pesquisa dos Elementos Animados do Bumba-Meu-Boi do Maranhão - Realizado na sede da companhia e em alguns espaços da Secretaria de Cultura do Estado onde quatro grupos de estudiosos de diversas regiões do Brasil se encontravam para realização de estudos sobre o Bumba-Meu-Boi durante o dia e se deslocavam a noite para os viveiros (terreiros e sedes de cada conjunto de Bumba-Meu-Boi) para realização das investigações de campo, se estendendo para os municípios de Penalva e Matinha. Evento ocorrido em junho do ano de 2006.

II Encontro de Estudos e Pesquisa dos Elementos Animados do Bumba-Meu-Boi do Maranhão – Continuação do primeiro encontro de forma mais ampla, haja vista que a abrangência se deu também para os municípios de Cururupu, Guimarães e Santa Helena. Evento ocorrido em junho de 2009.

Pesquisa e publicação da Brochura “Casemiro Coco, trajetória e resgate do boneco popular do Maranhão” – Um relato dos processos de pesquisa realizados pelo Grupo de Extensão Casemiro Coco da Universidade Federal do Maranhão. Com o patrocínio da Petrobrás (BR), realização do Ministério da Cultura e contemplação pelo prêmio “Myriam Muniz – MINC / FUNARTE. Execução da COTEATRO em parceria com o Projeto de Extensão Casemiro Coco na pesquisa realizada em 2007 com sua publicação em 2008.

Projeto Formação e Consolidação de Plateia – Patrocínio da Companhia Energética do Estado do Maranhão (CEMAR) com a contemplação da Companhia COTEATRO, no ano de 2014, através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, com o intuito de subsidiar o preço dos ingressos dos espetáculos a fim de promover uma conscientização do público sobre a valorização do mercado artístico-cultural do Estado. Foram contemplados pelo Projeto os espetáculos: “Paixão Segundo Nós”, “Moleque Fujão” e “Espectrofúria – 42 anos depois”.

Exposição CCVM / ESPAÇO VALE¹⁰ – EXPOSIÇÃO DE ACERVO COTEATRO em alusão aos seus 30 anos de fundação da Companhia.

Projetos Lei Aldir Blanc¹¹ – Exposição Audiovisual da COTEATRO em alusão aos 30 anos de fundação da Companhia – “Cenas e Memórias”, realizada em dezembro do ano de 2020 e “Cenas & Memórias”: canções e poéticas da cena, produzida pelo projeto Conexão Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão.

Destacam-se também as produções de espetáculos teatrais que corroboram a eficácia e valorosa contribuição com o cenário artístico não somente local, mas alcançando também o âmbito nacional, aqui descritas cronologicamente.

1989 – “Arca de Noé” Texto de Aldo Leite. Direção Tácito Borralho.

1991 a 1997 - “Édipo Rei”, de Sófocles / Primeira Montagem. Tradução Geir Campos. Direção Tácito Borralho.

1992 - “Peter Pan” – Texto e direção de Tácito Borralho.

1993 - “Gibi, o Menino que não sabia voar” - Texto e Direção de Tácito Borralho.

1994 / 2001 a 2006 / 2008 a 2010 / 2014 / 2017 a 2019 - “Paixão Segundo Nós” Texto: Compilação dos Evangelhos de São Mateus, livros Cântico dos Cânticos e Salmos, Evangelhos Apócrifos, fragmentos de textos do livro de Jesus o Filho do Homem de Khalil Gilbran, com Roteiro, Texto final e Direção de Tácito Borralho.

1994 – “Fuenteovejuna” Texto de Garcia Lorca. Espetáculo de Conclusão de Curso do CACEM / COTEATRO. Direção: Tácito Borralho.

1995 – “A Bela e a Fera” Adaptação e Direção de Tácito Borralho.

1995 e 1999 “O Cavaleiro do Destino” Texto de Tácito Borralho e Josias Sobrinho. Direção: Tácito Borralho.

1996 – “Viva o Cordão Encarnado” Texto de Luís Marinho. Espetáculo de Conclusão de Curso do CACEM / COTEATRO. Direção: Tácito Borralho.

¹⁰ Disponível em: <https://ccv-ma.org.br/app/uploads/2019/05/ccvm-ocupaccvm-catalogodigital.pdf>.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmGOpfzyYks&t=68s> (Link do trabalho Cenas & Memória – COTEATRO 30 anos) / Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MQjdB3CogoI> (link de Cenas & Memórias: Canções e poéticas da Cena).

1997 – “O Pastelão e a Torta” – Autor desconhecido. Adaptação e direção: Wilson Martins / “O Lambe-beiços e seu criado Cata-farelos” - Original de Fábio Gaya com Adaptação e Direção de Domingos Tourinho / “O Escândalo do Pastel” – Texto e Direção Jonatas Tavares.

1999 / 2000 / 2005 – “Viva El Rei Dom Sebastião” Texto e Direção de Tácito Borralho.

2000 – “Cinderela - A Gata Borralheira” – Adaptação de Maria Machado e direção de Domingos Tourinho.

2001 a 2004 / 2008 a 2010 – “Auto Maranhão de Natal” (Em parceria com a Companhia Barrica - Compilação de Tácito Borralho contendo textos e músicas do Pastoral de Coelho Neto). Direção Teatral: Tácito Borralho. Direção Musical: José Pereira Godão.

2004 – “Saraminda” da obra original de José Sarney com adaptação e direção de Tácito Borralho.

2007 / 2011 – “O Assassinato do Anão do C... Grande” Texto de Plínio Marcos. Direção: Tácito Borralho.

2007- “Arlequim, o servidor de dois amos” Texto de Carlo Goldoni. Espetáculo de Conclusão de Curso do CACEM / COTEATRO. Adaptação e Direção: Tácito Borralho.

2008 - “Torturas de um coração” Texto de Ariano Suassuna. Espetáculo de Conclusão de Curso do CACEM / COTEATRO. Direção: Tácito Borralho.

2012 – “Viva El Rei Dom Sebastião - 400 Anos Depois” (montagem como mega espetáculo ao ar livre). Texto e Direção: Tácito Borralho.

2012 - “O Processo das Formigas” Texto e Direção de Tácito Borralho.

2013 – “O Operário da Palavra” Audição dos poemas de Nauro Machado. Direção: Tácito Borralho.

2014 – “Espectrofúria - 42 anos depois”. Texto de Eduardo Lucena. Direção: Tácito Borralho.

2014 a 2016 / 2019 / 2022 - Moleque Fuijão. Texto: COTEATRO. Direção: Tácito Borralho.

2015 a 2019 / 2022 - As peripécias de Casipet seu Papagaio Mágico. Texto: Grupo Casemiro Coco. Direção: Tácito Borralho.

2016 – As peripécias de Casipet e a passagem da Tocha Olímpica. Texto: Grupo Casemiro Coco. Direção: Tácito Borralho.

2016 – A Rainha da Zona. Texto de Aldo Leite. Direção: Tácito Borralho.

2017 - “O Operário da Palavra” (Fragmentos apresentados na AML). Audição dos poemas de Nauro Machado. Direção: Tácito Borralho.

2017 – “Édipo Rei” Texto de Sófocles. Tradução Geir Campos. (Projeto de apresentação: A Cena na Academia, realizado na Universidade CEUMA). Produção e Realização: Universidade CEUMA. Adaptação e Direção: Tácito Borralho.

2018 - “Édipo Rei” Texto de Sófocles. Tradução Geir Campos. (Remontagem no Convento das Mercês). Direção Tácito Borralho.

2019 - “Contos que o Tempo Conta” Adaptação livre e coletiva dos Contos dos Irmãos Grimm. Redação final e direção de Tácito Borralho.

2023 – “Um Boêmio no Céu” obra de Catulo da Paixão Cearense (In Process).

2023 – “Macbeth – O Averso da Alma” Obra original de Shakespeare. (In Process).

3.3 Espetáculos com máscaras realizados pela Companhia

A COTEATRO vem experimentando encenações com utilização de máscaras desde o primeiro momento de sua pretensa fundação como grupo de teatro. Ainda utilizando o nome de Grupo Mutirão e logo em seguida de COTEATRO, o elenco da companhia foi provocado a realizar uma experiência com máscaras em algumas cenas da encenação, como adereços cênicos e em outras, como complementação da composição das personagens.

Isso ocorreu com a montagem da “Arca de Noé”, na qual máscaras extravagantes no sentido da concepção e utilização de materiais, e máscaras mais tradicionais, ajudaram na narrativa dramática do espetáculo.

Logo depois, a montagem de “Édipo Rei” exigia naturalmente a utilização de máscaras já que as “personas” gregas eram parte fundamental da linguagem de uma Tragédia. Neste caso, as máscaras utilizadas serviam mais especificamente para a complementação da caracterização do “coro” em momentos específicos do espetáculo.

Essa experiência se repetiu nas demais remontagens desse espetáculo pela Companhia. Outra experiência de relevante propósito, e que pode ser considerada uma experiência mais determinante quanto ao uso de máscaras, trata-se da montagem de um espetáculo que pode ser considerado um autêntico espetáculo de ator-em-máscara.

Estou me referindo a peça teatral “O Processo das Formigas”, onde uma experiência de criação cênica com o elemento de animação Máscara, proporcionou ao elenco da Companhia um estudo mais aprofundado de utilização desse objeto de pesquisa, seguindo os processos metodológicos estudados a partir dos ensinamentos de Jacques Lecoq.

Outra montagem onde se celebra a experiência com máscara que implica na atuação de atores e atores-em-máscaras, foi o espetáculo “Contos que o Tempo Conta” em que apenas uma atriz não utilizava o elemento em questão, para destacar-se como intérprete protagonista dos três contos que eram narrados na peça.

Espetáculo: A ARCA DE NOÉ - 1989 – “Arca de Noé” de Aldo Leite

Figura 14 - Folder/Programa do Espetáculo



Fonte: Acervo da COTEATRO

Ficha Técnica:**Autor:** Aldo Leite.**Produção:** Companhia Oficina de Teatro.**Direção, Cenários e Figurinos:** Tácito Borralho.**Sonoplastia:** Ivanildo Weverton.**Iluminação:** Hamilton Saraiva.

Elenco: Ana Socorro Braga; Ana Rodrigues; Domingos Tourinho; Ivone Seixas; José Inácio Moraes Rêgo; Leila Haddad; Lúcia Gato; Mariano Pinto, Sandra Cordeiro, Urias Oliveira, Mundinha Freitas, Letícia Madsen.

Sinopse: A principal abordagem do espetáculo é em tom farsesco e realiza uma crítica enfática às realizações das administrações públicas, apropriando-se da história bíblica de Noé e a construção da Arca salvadora da humanidade. “A Arca de Noé” é a parábola da “modernidade”, em um país de fantasia, quando essa modernidade é confundida com nepotismo e “fórmula” democrática de governo é a de que os bens públicos são para o uso privado do seu grupo dominante. (Ubiratan Teixeira – Prefácio do Programa do Espetáculo, p. 7)

Figura 15 - Máscaras Expressivas do Espetáculo / Recorte. 1989



Fonte: Recorte do Jornal O Estado do Maranhão 1989 – BlogSpot História do Teatro Maranhense, blogueiro “Peixe”.

Figura 16 - Folder / Programa do Espetáculo



Fonte: Recorte do Jornal O Estado do Maranhão 1989 – BlogSpot História do Teatro Maranhense, blogueiro “Peixe”.

Figura 17 - Recorte de Matéria de Jornal / Atores com máscaras



Fonte: Recorte do Jornal O Estado do Maranhão 1989 – BlogSpot História do Teatro Maranhense, blogueiro “Peixe”.

Espectáculo: ÉDIPO REI - 1991 a 1997 - “Édipo Rei”, de Sófocles / Primeira Montagem.

Figura 18 - Folder / Programa do Espectáculo



Fonte: Acervo da COTEATRO (1991)

Ficha Técnica:

Autor: Sófocles.

Tradução: Geir Campos.

Produção: Companhia Oficina de Teatro.

Direção e Iluminação: Tácito Borralho.

Figurino: Miguel Veiga.

Produção Executiva: Nilson Arruda e Jorge Thadeu.

Adereços: Miguel Veiga e Tácito Borralho.

Sonoplastia: Elenco COTEATRO.

Participação Especial: Coral São João.

Regência: Fernando Elias Moucherek.

Elenco: Domingos Tourinho (Édipo); Jonathas Tavares (Creonte); Miguel Veiga (Tirésias); Joel Abreu (Corifeu); Wilson Martins (Sacerdote); Lúcia Gato (Ama / Arauto); Jorge Thadeu (Emissário); Onivaldo Duarte (Coro); Ronald Abreu (Coro) dentre outros.

Sinopse: “Matou o pai e casou com a Mãe” (Chamada do Espetáculo) – Um incansável detetive, ao encerrar sua investigação, conclui que o criminoso que tanto buscava é ele mesmo. (Recorte da crítica do diretor teatral, cenógrafo, jornalista e tradutor brasileiro Flávio Nogueira Rangel)

Na obra de Sófocles, Édipo Rei, o protagonista é condenado à morte quando ainda era um bebê. Após o seu pai ouvir um oráculo de Delfos que profetizou que a criança iria matá-lo e ainda iria desposar sua esposa, a rainha Jocasta, o rei concordou que a melhor ação seria matar o bebê antes da profecia.

Outras apresentações do Espetáculo Édipo Rei realizadas pela COTEATRO:

Figura 19 - Máscara do Coro / Montagem de 1991 a 1997



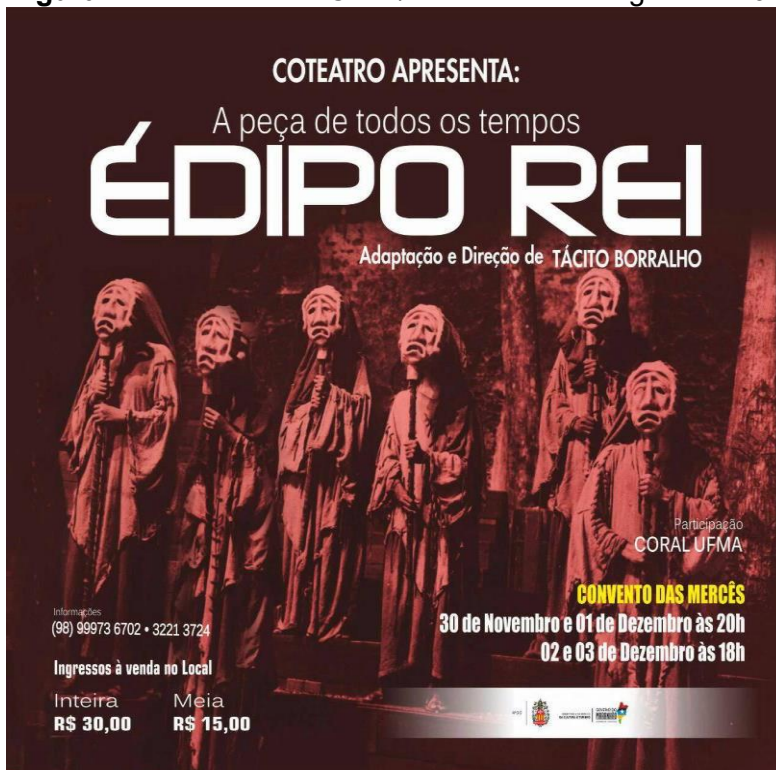
Fonte: Acervo da COTEATRO

Figura 20 - Máscara do Coral CEUMA / Montagem



Fonte: Acervo da COTEATRO

Figura 21 - Máscara do Coro / Folder da montagem de 2018



Fonte: Acervo da COTEATRO

Figura 22 - Máscara do Coro / Remontagem no Convento das Mercês em 2018



Fonte: Acervo da COTEATRO

Espectáculo: O PROCESSO DAS FORMIGAS - 2012 - “O Processo das Formigas” (de Tácito Borralho).

Figura 23 - Máscara do Espectáculo: O Processo das Formigas em 2012



Fonte: Acervo da COTEATRO

Dando continuidade aos programas de estudos e execução do Projeto de Extensão Casemiro Coco do DEARTC – CCH/UFMA, o Grupo de Estudos de pesquisas e Montagem de Espetáculos em Teatro de Animação, CASEMIRO COCO, formado por discentes da UFMA, professores e artistas bonequeiros, voluntários e bolsistas do projeto, empreenderam o trabalho de elaboração e montagem de um espetáculo de Teatro de Animação, utilizando-se das técnicas e do ator-em-máscara.

As buscas levaram a um fato curioso na história social e religiosa do Maranhão que descreve a instauração de um tribunal eclesiástico para julgamento de saúvas ladras. Foram encontrados fragmentos de textos que remontam o julgamento em questão em duas fontes que, ao final dos estudos, deixou claro que as publicações têm a mesma nascente.

A primeira, um encarte do Diário Oficial do Estado, o Suplemento Cultural, intitulado PROJEÇÃO de junho/julho de 1981, páginas 27 a 32, tratando-se já de uma “Republicação” de peças do célebre Processo das Formigas, encontradas no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Um processo que se arrastou por muitos anos e que teve início seguramente em São Luís, em 17 de dezembro de 1712, e que se estendeu além de 24 de junho de 1714.

A segunda fonte literária, encontra-se no livro do juiz de direito, José Eulálio Figueiredo, publicado em 2012, intitulado O Processo das Formigas e que replica os textos das mesmas peças publicadas por Jomar Moraes, acrescentando apenas comentários próprios.

Definidos os quadros, as personagens, a sequência da trama que envolve os reverendos Frades Capuchinhos do Convento de Santo Antônio; operários que trabalharam para o Convento; juristas leigos e outros leigos, cidadãos ludovicenses que foram arrolados como testemunhas, tanto para os Frades como para as Saúvas.

Figura 24 - Máscaras Expressivas de Personagens “Operários”



Fonte: Acervo da COTEATRO

Figura 25 - Máscaras Expressivas de Personagens “Frades Capuchinhos”



Fonte: Acervo da COTEATRO

Figura 26 - Máscaras Neutras com efeito *Hi-tech* de Personagens “Saúvas” / Cena Final



Fonte: Acervo da COTEATRO

Espetáculo: CONTOS QUE O TEMPO CONTA 2019 - Adaptação livre e coletiva dos Contos dos Irmãos Grimm. Redação final e direção de Tácito Borralho.

Figura 27 - Elenco com Máscaras / Imagem para divulgação, 2019



Fonte: Acervo da COTEATRO (2019)

Ficha Técnica:

Obra: A partir de Contos Cruéis dos Irmãos Grimm.

Adaptação, Direção, Figurino: Tácito Borralho.

Sonoplastia: Daniel Bertholdo e Elenco COTEATRO.

Iluminação: Abel Lopes.

Cenário: Max Coelho e Tácito Borralho.

Elenco: Bruno Oliveira; Cadu Marques; Domingos Tourinho; David Lopes; Elaine Melônio; Ivoni Araújo; James Louzeiro; Jorge Milton; Lilian Cutrim; Lúcia Gato; Maria Machado; Raimundo Reis; Rogério Vaz; Rosana Fernandes; Ricardo Vinícius; Tati Sampaio.

Sinopse: A COTEATRO preparou o espetáculo 'Contos que o Tempo Conta', apresentado no dia 12 de outubro, às 17h no Teatro Arthur Azevedo. Na montagem as histórias que ouvimos dos nossos avós antes de dormir ganham enfoque. São três contos noturnos que inspiraram o grupo a compor um espetáculo infantil. 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 elenco grandioso 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.

4 CONTOS QUE O TEMPO CONTA - O ESPETÁCULO

Seguindo o interesse da companhia e, desta vez, querendo uma proposta de produção de espetáculo diferente e voltado para o público infantojuvenil, inquietou e mobilizou todo o elenco. Uma possibilidade de realizar uma produção no período de férias (especificamente no mês de julho do ano de 2019) e que pudesse beneficiar a visibilidade da proposta foi o grande motivador para que uma nova abordagem fosse produzida. Levando em consideração todas as situações de mercado e a defasagem de uma produção coerente e acertada em relação ao público-alvo, onde várias companhias visam apenas o aspecto financeiro e não a técnica teatral, fizeram com que a viabilidade de produção fosse possível.

Reuniões realizadas na sede da Companhia apontaram para o desenvolvimento da ideia e ocorreu a suma aceitação da proposta em produzir um espetáculo a partir da compilação dos contos dos irmãos Grimm, conhecidos por revelarem aspectos de crueldade, mantendo mesmo assim as suas características originais. Partindo desse pressuposto pensou-se primeiramente na adequação dramática dessas obras no propósito de deixá-las mais “aceitáveis” e compreensíveis para o público-alvo, que não causasse tantos desconfortos por se tratar de obras clássicas e que a partir delas, gerou-se uma grande expansão de fábulas, histórias e outras obras. Esse trabalho deveria resultar em uma adaptação de três contos escolhidos em uma obra dramática.

Segundo o especialista em língua alemã Heinz Röllecke em entrevista ao Jornal semanário “Die Zeit”¹² e Hamburgo na Alemanha, exatamente no dia 20 de dezembro de 1812 foi apresentada ao mundo literário a primeira edição dos contos compilados pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, uma obra que visava transformar-se em uma das mais conhecidas do mundo. A coletânea então começou a ser elaborada por volta do ano de 1806 e tinha como cunho literário o romantismo dos dois irmãos que se dedicaram em ir de povoado em povoado para resgatar histórias e contos populares.

¹² Jornal alemão em que foi concebida a entrevista sobre o bicentenário da primeira obra dos irmãos Grimm, no ano de 2012.

Sabe-se que esse trabalho de coleta se tornava possível pelas informações a respeito de histórias populares que se espalharam oralmente.

Evidências escritas provam que os contos existiam antes de ser concebido o “folclore” neologismo do século XIX. Os pregadores medievais utilizavam elementos da tradição oral para ilustrar argumentos morais. Seus sermões, transcritos em coleções de “Exempla” dos séculos XII aos XV referem-se às mesmas histórias que foram recolhidas nas cabanas dos camponeses pelos folcloristas do século XIX. Apesar da obscuridade que cerca as origens dos romances de cavalaria, as canções de gesta e os fabliaux, parece que boa parte da literatura medieval bebeu da tradição oral popular, e não o contrário. A “Bela Adormecida” apareceu num romance arturiano do século XVII e a “Cinderela” veio à tona em *Propos rustiques*, de Noel du Fail, de 1547, livro que situou as origens dos contos nas tradições camponesas e mostrou como eles eram transmitidos; por que du Fail fez a primeira descrição por escrito de uma importante instituição francesa, a *veillée*, reunião junto à lareira, à noite, quando os homens consertavam suas ferramentas e as mulheres costuravam, escutando as histórias que seriam registradas pelos folcloristas trezentos anos depois e que já duravam séculos. Pretendessem elas divertir os adultos ou assustar as crianças, como no caso de contos de advertência, como “Chapeuzinho Vermelho”, as histórias pertenciam sempre a um fundo de cultura popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos com perdas notavelmente pequenas. (DARNTON, 2001, p. 31-32).

Tudo indica que aquele trabalho de campo realizado por eles foi bem raso e mínimo, pois as pessoas selecionadas para as entrevistas e para contar as histórias que possibilitaram as publicações eram dos seus próprios círculos de amigos e conhecidos. Eles recorreram às pessoas de sua circunvizinhança que eram seus conhecidos mais próximos.

Além dessa pesquisa realizada, também buscaram histórias coletadas em materiais bibliográficos antigos ou obras de outros autores que lhe serviram de inspiração, como do próprio Martinho Lutero e do poeta e sapateiro Hans Sachs. Alguns contos estavam presentes nas coleções do autor francês barroco Charles Perrault, devido à origem de seus relatores ser de Huguenotes, adeptos do protestantismo.

Um detalhe curioso é que o propósito dos Grimm era de recuperar as tradições alemãs como resistência à dominação napoleônica, contudo, através dos huguenotes, alguns contos foram considerados franceses, o que contraria a ideia de que os irmãos tentavam tomar os seus relatos de contos como sendo oriundos do povoado de Hesse, na Alemanha.

Baseados nesse pensamento, a tradução de Bonini (1961), em seu prefácio (Kassel, em 3 de julho de 1819, volume I), comenta sobre a dominação napoleônica em

grande parte da Europa, que é caracterizada como um período de fertilidade no campo da cultura alemã, com crescente desenvolvimento da literatura, da arte, das ciências.

[...] uma atmosfera impregnada de lutas e esperanças, na qual um punhado de intelectuais se propunha despertar a consciência do povo, desvendando-lhe a sua grandeza através de antigas tradições, que provinham de um passado muito remoto e que constituíam uma autêntica salvaguarda da nacionalidade alemã. Dentro desta atmosfera, surgiram estes contos [...]. (BONINI, 1961, p. 10).

De acordo com a jornalista Silvia Regina em publicação da Revista Recreio, pertencente ao grupo Uol, em 15 de outubro de 2021, partiu do poeta romântico Clemens Brentano a ideia de criar uma obra compilada, atribuindo aos Grimms a responsabilidade de coletar as histórias, porém, posteriormente, este interesse começou a se esvaír, o que fez com que os irmãos assumissem todo o processo de criação literária.

Após a edição de 1812, Jacob Grimm (1785-1863) se concentrou em outros assuntos como a história das religiões e a linguística, enquanto Wilhelm Grimm (1786-1859) dedicou-se a reescrever os contos para torná-los mais atraentes e atrativos com o intuito de aumentar a coleção para a qual buscou novas pessoas conhecedoras de relatos.

Ainda segundo o jornalista Heinz Röllecke, de imediato a obra não ganhou uma aceitação favorável diante dos leitores, devido ao excesso de detalhes cruéis e de notas de rodapé contínuas no texto, tudo por um rigor filológico o que não possibilitaria tornar-se uma obra que não configurasse em nada além da criação de um *best-sellers*, além de alusões sexuais diretas, o que foi abolido nas edições posteriores.

De fato, os contos que lhes deram renome e grande aceitação eram só um dos muitos projetos coordenados pelos irmãos que também eram professores e tinham como propósito principal juntar a tradição cultural popular dos alemães através de poemas e sagas.

O sucesso da obra iniciou mesmo no ano de 1815 com a publicação da segunda edição que era menos volumosa que a anterior e que já continha as modificações realizadas por Wilhelm Grimm. Desde então, o sucesso perdura por mais de dois séculos e houve mais de 170 traduções e vale ressaltar que a primeira edição é tão importante que está armazenada na cidade de Kassel, no centro da Alemanha, fazendo parte do Patrimônio Cultural da Humanidade desde o ano de 2005.

4.1 Inspiração ou mote

O que realmente fez a Companhia Oficina de Teatro debruçar-se sobre essa ideia de trabalhar os contos recolhidos pelos irmãos Grimm foi, ao final da realização de encontros e conversas sobre memórias de histórias ouvidas na infância, narradas por familiares ou por contadores de histórias que existiam em algumas cidades do interior de onde se originaram alguns desses atores e atrizes, o que fundamentou ou provocou a grande motivação de organizar o espetáculo.

Em primeiro momento, as histórias que se ouviam durante a infância, eram histórias noturnas um tanto “soturnas” por transmitirem medo e em nada disso diferenciava-se do que se conhece sobre as histórias recolhidas pelos irmãos Grimm.

As primeiras questões então surgem a saber sobre os contos narrados por contadores de histórias familiares ou por pessoas das comunidades primitivas dos atores, que transmitiam em certo ponto um tanto de preconceito que precisavam ser reavaliadas. O que se observou é que esses contos tinham as mesmas intenções educativas ou disciplinares de como e quando eles foram narrados na Idade Média.

Citando Abramovich (1991) em que ela questiona e traz referências a Walty Disney afirmando que ele “poliu”, adocicou, romantizou os contos de fadas em suas projeções fílmicas, quase que abolindo deles os conflitos essenciais, a densidade e a revelação. Ela ainda critica explicitamente as edições brasileiras que não procuram manter a integridade da história com receio de não terem sucesso em suas publicações.

Coelho (1993, p. 154) realiza um estudo sobre o “maravilhoso” na literatura, distinguindo contos maravilhosos de contos de fadas. O que evidencia os temas presentes nos contos são as sensações e emoções geradas a partir do medo, do amor, da dificuldade de ser criança, as carências, as autodescobertas, as perdas e buscas.

Dos contos narrados que ficaram na memória dos tempos de infância, os mais comuns e nas mais diferentes versões foram as histórias de “Zabelinha e sua cachorrinha encantada”, “A menina e a Figueira” e a “Moura Torta”. Todos lembram de variadas versões, inclusive das que eram narradas nas rádios e histórias contadas por velhas

senhoras em portas de rua nas noites de cidades do interior, e por último, em realizações de minisséries como: “Hoje é dia de Maria”¹³

Em todas essas narrativas têm-se mantido interpretações e tentativas de atualizações de enredos, mantendo as tramas originais. Então as novas questões da COTEATRO são de que forma se encaminhariam as discussões e os estudos e quais as principais mensagens deveriam ser encaminhadas e como deveriam ser realizadas para o público pensado.

Ressaltar Jacqueline Held, não muito citada nas bibliografias, mas que trouxe grande contribuição para a literatura infantil, em especial no campo da imaginação é de suma importância para se compreender o processo de produção desse espetáculo.

Held (1980) questiona o irreal do fantástico, pois nas narrativas há elementos reais; reúnem aspirações, necessidades e experiências humanas. Leva para a criança uma visão afetiva e animista do mundo. A autora indaga: “Existiria um ‘fantástico puro?’” e ela responde: “Do ponto de vista daquele que cria, a obra fantástica, assim como qualquer outro gênero literário, encontra sua fonte numa experiência cotidiana, com personagens conhecidas, acontecimentos vividos.” (HELD, 1980, p. 28).

Diante disto, uma segunda questão foi apresentada. Por exemplo, os contos deveriam ser narrados dramaturgicamente dentro de seus formatos originais e serem apresentados apenas para adultos, quer fossem pais, responsáveis ou até mesmo os educadores, com o objetivo de provocar uma discussão com caráter pedagógico e que levasse à percepção de que esse tipo de narrativa era utilizada no passado para as crianças com a intenção de suscitar o pavor e o medo e que incitasse de imediato um respeito por algumas situações, e se de fato havia funcionado ou se realmente isso não funcionou como era o propósito inicial.

Quando se valoriza a imaginação criadora da criança, é possível compreender que por meio dessa função ela elabora uma linha tênue entre o real e o fictício, que permite maior lucidez e maior flexibilidade em sua própria manipulação do real e do imaginário: “[...] a ficção serve de ponto de partida, de trampolim para uma interrogação

¹³ Minissérie brasileira produzida pela TV Globo de Comunicações, sendo exibida no período de 11 a 21 de janeiro do ano de 2005 em 08 capítulos.

lógica, desejando a criança ‘dar às coisas o que é das coisas’ e descobrir a ‘verdade’ [...]” (HELD, 1980, p. 52).

Uma das questões abordadas pela autora é a relação entre ficção literária e a construção do real, normalmente vistas como opostas, mas que a autora trata como dialéticas.

Held (1980, p. 25) analisa essa relação dialética entre o real e o imaginário, e comenta sobre os contos de Perrault, Grimm e Andersen para ilustrar essa análise: “[...] o fantástico seria o irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação e pela fantasia de um espírito.”

Em uma outra relação, à necessidade de compreender se as histórias, no passado, eram capazes de transmitir conceitos de valores impingidos por conta de uma educação familiar e se esses mesmos dados podem ser utilizados de forma correta para a educação infantil como é preconizado atualmente. Com isso, foram levantados alguns pontos que se observam nos contos originais como crueldade, monstrosidade, estupro, violência, engodo e outros tipos de posturas inadequadas como preconceito racial, bullying social etc.

Pela imaginação criadora, a criança faz construções conscientes que transparecem na sua própria ficção. O fantástico também se insere num espaço histórico, temporal. Não é possível isolar uma narrativa, uma história real do corpo da história. Aquilo que nos parece fantástico nos contos pode ter sido fantástico de um outro modo no século XIX, da mesma forma como vivenciamos casos reais que são fantásticos hoje, mas que em outro tempo podem não causar o mesmo impacto.

Em vista disso, a discussão sobre a manutenção da forma original das narrativas serem mantidas e da necessidade de atualizar a mensagem delas correspondendo ao que hodiernamente se considera politicamente correto, estimulou o elenco a trabalhar releituras que proporcionassem o encadeamento de mensagens que apresentassem o menos agressivo possível às situações dramáticas no espetáculo.

4.2 Concepção e processos construtivos do espetáculo

4.2.1 Rodas de conversa

Elenco disposto em círculo e cada ator foi narrando contos ou histórias que ouviu durante a infância. O registro dessas narrativas era gravado e apontado em notas por um colega a cada encontro. Ouviram-se durante três semanas, por quatro dias em cada semana, num tempo que durava por volta de duas horas e meia cada sessão, que ocorria após o trabalho de pré-aquecimento corporal e vocal do elenco, histórias que se assemelhavam em uns pontos e que se distanciavam em outros.

Alguns colegas passaram a trazer livros, brochuras e textos xerografados de contos tradicionais que eram devidamente examinados. Antes de findar as três semanas destinadas a esse processo, o grupo começou a eleger alguns contos, principalmente aqueles que continham maior apelo sentimental e transcendiam os aspectos cruéis e até esboçavam grande aporte de ternura, como aqueles que continham em suas narrativas alguma canção.

As mais cotadas já eram “capineiro de meu pai, não me corte meu cabelo, minha mãe me penteou, minha madrastra me enterrou, pelo figo da figueira, que o passarinho bicou...Xô Xô, passarinho, Xô, Xô!! vai cuidar do teu ninho” e “horteleiro, horteleiro, rega a horta. Como vai Lacy com a moura torta?” ... Isso determinava a escolha de dois contos a serem narrados dramaturgicamente, mas alguns colegas achavam que não daria para construir um espetáculo mais robusto. Seria necessário mais um conto.

Após algumas ponderações e que depois do que foi avaliado, que aquelas histórias pareciam ter tido em seus tempos um fim moralizador ou “educativo” cogitou-se incluir um conto que ressaltava o aspecto nefasto da desobediência e a curiosidade desbragada, “Zabelinha e a Cachorrinha” já que ficava evidente a história da Moura Torta e de “A Menina e a Figueira”.

Definidos os três contos, deu-se início à uma outra fase do processo: Relacionar as personagens de cada história e distribuí-las entre as pessoas do elenco e em três grupos, durante uma semana cada grupo discutiria sobre sua história e cada um do grupo criava falas para o seu personagem.

Registrado devidamente esse processo, cabia ao elenco como todo debater sobre a possível montagem:

1 - Discutir sobre as mensagens contidas no texto: Foram levantados aspectos de machismo, racismo, violência, crueldade etc. Discutiram sobre de que forma essas histórias foram usadas para influenciar, coibir, exemplar ou mesmo assombrar crianças. Foram discutidos os possíveis aspectos pedagógicos das histórias e com que resultado útil.

2 - Após decidido pela montagem dessa proposta de espetáculo, o grupo passou a discutir qual a técnica ou linguagem cênica poderia ser utilizada para compor um espetáculo que poderia ter uma feição de infantil, mas ser montado para adultos.

Levando em conta o compromisso de trabalho da Companhia e sua tendência natural a produzir espetáculos com teatro de animação, optou-se por um espetáculo de ator, bonecos, sombras e ator em máscara, o que facultaria o elenco a participar de toda a construção de elementos animados, trajes e cenografia, mesmo que esses itens fossem definidos e assinados após as discussões de ideias por membros do elenco mais capacitados para essas funções.

O mesmo se deu com o texto e o organizador final foi o próprio diretor que concluiu que era necessário um elemento que costurasse as narrativas e sugeriu a inclusão de um boneco gigante como narrador.

4.2.2 Elaboração do texto (sinopse)

A peça teatral "Contos Que o Tempo Conta" é um espetáculo pleno de ludicidade que reconta de forma dramatúrgica, histórias cerzidas para, em outros tempos, preencher o universo imaginário das crianças, na intenção de servir de exemplos educativos para formação de uma moral pertinente ao período histórico correspondente (Idade Média e Renascimento).

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 do 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 elenco grandioso e usando a linguagem cênica do Teatro de Ator e Ator em Máscara, as três histórias transcorrem pontuadas pela narração de um boneco gigante.

O primeiro ato é composto por cenas que recontam, após uma apresentação do narrador, de um boneco gigante que representa o “Tempo” (ou a memória temporal das histórias contadas) sobre a “Menina e a Figueira” sendo encenado de forma fantasiosa, porém sem mudar as tramas contidas no conto original, onde uma madrasta má se apodera do pai e pertences da pobre menina e pratica com esta, castigos que se revelam um ato de horror. Após a descoberta de sua maldade a madrasta é severamente castigada.

O segundo ato é composto pelas cenas que recontam a história de “Zabel e a Cachorrinha”, uma mocinha órfã que recebeu de sua madrinha, Nossa Senhora, uma cachorrinha que, no conto, funciona como um anjo da guarda que a defende de todas as maldades, mas que por causa da curiosidade de Zabel, a Cachorrinha é morta, enterrada, depois queimada e descartadas suas cinzas em um rio, o que deixa Zabel vulnerável ao ataque do monstro que assombra a vila onde ela mora, em busca de meninas novas para devorar.

O terceiro e último ato é uma adaptação do conto “A Moura Torta” que descreve as maldades realizadas por uma feiticeira que assume o papel de uma princesa que se perdeu do seu palácio em busca do seu príncipe encantado. Essa feiticeira transforma a princesa em uma pomba e casa-se com um príncipe. Quando o príncipe descobre sua trama, castiga-a de maneira muito cruel e depois de expulsá-la do reino, casa-se com a verdadeira princesa, que se desencantou após o príncipe acariciar sua cabecinha enquanto estava em forma de pomba.

4.2.3 Definição de equipes de trabalho

Considerando que a Companhia dispunha de um repertório de espetáculos já apresentados em outras temporadas e prontos para a qualquer momento serem exibidos em novas récitas, sentiu-se que os associados do grupo poderiam a partir daquele momento debruçar-se na elaboração de um novo trabalho, a partir das propostas formais que o grupo sempre se dispunha desde o início de sua organização.

No caso da elaboração de um novo espetáculo, a totalidade dos associados se dispôs a participar levando em conta que a possibilidade de construir uma obra com uma linguagem já experimentada com sucesso pelo grupo, se tornaria um elemento bastante atraente naquele momento. Dessa forma, o grupo resolveu que a partir dali, quando já se delineava os pontos de finalização do novo trabalho, era necessário se organizar em equipes para coordenarem as tarefas necessárias que se apresentavam.

A função de cada equipe foi organizar dentre os atores e os participantes associados às tarefas pertinentes aos itens da elaboração de todo espetáculo. Foram distinguidos três elementos para cada grupo de trabalho que coordenariam as ações específicas definidas previamente.

Portanto, listarei aqui essas equipes com seus respectivos participantes e a indicação de suas tarefas específicas:

Equipe de Coordenação de Finalização Dramatúrgica:

Membros: Domingos Tourinho; Tácito Borralho e Tati Sampaio.

Função: Organizar o material produzido por cada ator a respeito da sua personagem e iniciar o tratamento de escrita dramatúrgica que foi finalizada por Tácito Borralho.

Equipe de Coordenação de Figurinos:

Membros: Lilian Cutrim; Tati Sampaio e Tácito Borralho.

Função: Levantar os trajes existentes no acervo de figurinos da Companhia; sugerir croquis de designer de trajes novos; proceder aquisição de material para oficina de costura. Tácito Borralho aprovou as sugestões e traçou os perfis definitivos dos trajes,

incluindo o aproveitamento do figurino existente no acervo que foi devidamente customizado pelo elenco.

Equipe de Coordenação de Cenografia:

Membros: Tácito Borralho; Rogério Vaz e Max Coelho.

Função: Elaborar uma proposta de cenários que comportasse cenas com atriz, atores em máscaras e bonecos e que pudesse ser construído de forma econômica financeiramente; que ambientasse corretamente as tramas encenadas e que fossem confeccionados com materiais que proporcionassem uma difusão de iluminação correspondente à um ambiente de magia. O desenho final ficou por conta de Tácito Borralho, a partir das sugestões da equipe.

Equipe de Coordenação de Oficinas de Máscaras:

Membros: Cadu Marques; James Louzeiro e Raimundo Reis.

Função: Levantar as máscaras neutras pertencentes ao acervo da Companhia. Acompanhar os rascunhos das sugestões dos atores sobre a feição de suas personagens. Providenciar materiais e coordenar as oficinas de confecção dos objetos máscaras.

Equipe de Confecção de Bonecos:

Membros: Max Coelho; Domingos Tourinho e Ricardo Vinícius.

Função: Desenhar e construir os bonecos (Gigantes e de balcão) sob atribuição final de Max Coelho, e criação de bonecos de vara/varetas-caniços pelos outros componentes da equipe.

Equipe de Coordenação de Iluminação:

Membros: Abel Lopes; David Lopes e Bruno Oliveira.

Função: Estudar a proposição do *rider*-técnico capaz de proporcionar uma iluminação adequada a cada ambiente e sugestão de signos concernentes às histórias narradas, implicando em estudos de cores e equipamentos.

Equipe de Coordenação de Teatro de Sombras:

Membros: Jorge Milton; Lúcia Gato e Elaine Melônio.

Função: Estudar um processo de projeção de sombra integrado ao espaço cenográfico onde se desenvolvem cenas em continuidade. Elaborar tela especial e materiais adequados para a animação.

Equipe de Coordenação de Sonoplastia:

Membros: Daniel Bertholdo; Maria Machado e Cristian Ericeira.

Função: Criação de sonoplastia utilizando música incidental, composição especial para execução instrumental ao vivo e arranjos para cânticos do elenco.

Equipe de Coordenação de Produção e divulgação:

Membros: Tácito Borralho; Rogério Vaz e Rosana Fernandes.

Função: Providenciar propostas de apresentações junto ao Teatro Arthur Azevedo.

4.3 A Metodologia e Finalização do Espetáculo

Os procedimentos metodológicos para o desenvolvimento da criação do espetáculo como um todo, exigiu do elenco uma disponibilidade de três meses antes da estreia, otimizados em cinco dias semanais, correspondendo a seis horas de trabalhos diários, extrapolando para alguns plantões incluindo almoço, em cinco finais de semana.

4.3.1 Laboratório de Interpretação

No primeiro momento adotou-se um laboratório de experimentos cênicos a fim de observar o desenvolvimento do elenco disponível, haja vista que alguns dos participantes não tinham o conhecimento devido da prática do uso da máscara no trabalho de interpretação.

A partir disso, a sugestão do diretor foi de utilizar a máscara neutra com o propósito de fazer com que cada participante conhecesse ou descobrisse habilidades necessárias para o desenvolvimento criativo da construção da personagem.

Tomando por base os objetos máscaras existentes na Companhia, cada participante procurou ajustar o objeto mais adequado ao seu rosto por tamanho, por possibilidade respiratória e por possibilidades também de proporcionar o ângulo de visada operacional mais concernente com as necessidades do seu próprio corpo.

No primeiro momento foi incentivado a utilização da máscara a partir da situação do ato de vesti-la ou da colocação do rosto na máscara. Os exercícios que se seguiram tiveram a influência dos já praticados por Lecoq em seu laboratório, por exemplo: a utilização da máscara neutra na intenção de gerar uma conscientização do ator no desenvolvimento de suas ações corporais limpas. A partir daí, praticou-se dois modelos de exercícios preliminares.

O primeiro, após a máscara ter recebido o rosto do ator e este ser convidado a experienciar a ideia de uma inexistência facial, com uma neutralidade de ações corporais, faciais e vocais ou simplesmente de um rosto velado, é que foi lhe dado o comando de observar o seu equilíbrio postural sobre os dois pés e a busca da compreensão dos seus pontos extremos corporais.

Tomando por exemplo como se percebe as mãos no espaço ou essas mesmas mãos ao tocar o corpo e, quando se desprende dele para o espaço em volta, tanto frontal, lateral ou de costas e verifica que a relação que esses pontos extremos do corpo, que agora não podem perceber o ponto extremo contido na cabeça e qual é a sua relação, então, com os pontos extremos contidos nos pés.

Após esse exercício foi dado o comando de experimentar o direcionamento do corpo utilizando a consciência desses pontos extremos indicados para uma direção com a utilização da cabeça. A partir daí, provocou-se a observação da postura da coluna cervical e o posicionamento do pescoço com relação ao centro da cabeça, em busca das direções indicadas pelos pontos extremos superiores (mãos) seguidos pelos pontos extremos inferiores (pés).

O seguinte exercício se deu após algumas sessões da descoberta da utilização da corporeidade a partir do rosto velado na intenção da verticalização do gesto,

da centralização do gesto e da explosão desse gesto, após a experimentação da minimização do mesmo gesto, como numa brincadeira de experimentação da interpretação de um remador dos barquinhos ou canoas dos lagos da Baixada Maranhense que são tangidos não com remos, mas por varas, marás gigantes.

A experiência se deu em termos de contrair o corpo e a figura do mará em algo de miniatura formal e a partir dali transformar em gestos de empurrar, de remar a canoa para alguma direção. Depois dessa experiência foi necessário se transformar num macro universo gestual, e assim, os atores, tanto os neófitos na função como os veteranos, puderam engajar-se numa proposta de trabalho coletivo mais frutífera.

O elenco teve continuidade de outros exercícios na procura do reconhecimento da sua corporeidade, principalmente na utilização da máscara neutra em função da busca do equilíbrio corporal, desde o equilíbrio da postura natural, normal, como da postura desequilibrada em investigação do entendimento de gestos não cotidianos.

Isso parecia insuficiente, então, a direção dos trabalhos recomendou leituras de teóricos que discorrem sobre esses assuntos e essas leituras deveriam ser realizadas fora do laboratório de corpo. Dentre esses teóricos indicados posso citar Lecoq, o próprio Copeau, também Dário Fo, as reflexões dos Sartori, e algo que pareceu fundamental foi um breve estudo que foi sobre A Arte Secreta do Ator de Barba e Savarese (2012).

Em seguida foi proposto a pesquisa por meio de quaisquer mídias ou por materiais bibliográficos possíveis sobre técnicas e processos de outros grupos do Maranhão e do Brasil que desenvolvem trabalhos com máscaras e tentar compreender a sua metodologia de trabalho.

Na verdade, apenas o grupo Moitará mostrou uma metodologia já amadurecida, concretizada e entre os grupos maranhenses não se encontrou nenhum trabalho correspondente.

Os exercícios tiveram continuidade com aplicação de jogos de desenvolvimento corporal e vocal. Isso porque era necessário que o ator em máscara percebesse que com o corpo, numa situação de silêncio, poderia expressar uma vocalização, quer dizer, uma projeção da sua intenção de fala e isso foi um exercício bastante profundo, por exemplo: um gesto que não se construía apenas de forma

superficial mais de um propósito interiorizado à relação do corpo no espaço, tanto em solilóquio, como do corpo no espaço, em conjunto e que poderia se desprender, em grupos, buscando um equilíbrio de espaço e ao mesmo tempo em termos de transmissão de uma ideia, de uma proposição de mensagem.

Era necessário exercitar então uma condição de fala e como a máscara neutra não dá essa possibilidade, porque ela só tem orifícios oculares e não bucais, a direção dos trabalhos sugeriu a utilização de uma vedação do rosto na intenção de anular a identificação facial, com uma folha de papel sulfite fixada na parte anterior da cabeça por uma fita adesiva.

Esse exercício dava ao ator a experiência da sensação de andar sem visão, de não ver nada no primeiro momento, depois, furando a folha na proporção da altura dos olhos com seus próprios dedos, ele abria uma possibilidade de janela ocular.

Porém, ele só se comunicava com gestos e meneios de cabeça, mãos e pés. Era necessário então que ele experimentasse como usar a voz, já que ele estava sendo forçado a impelir-se um ato respiratório inapropriado.

Então, com a abertura de orifícios à altura das narinas ele começava a ter uma respiração imediata, e o que aconteceu em seguida foi observar que, tentando inspirar com a boca, ele sugava o papel que ficava úmido. Na verdade, esse pedaço de papel, que foi umedecido na tentativa de inspirar, era rasgado ou retirado e ampliado aquele orifício numa largura em torno dos lábios e sendo repuxada, rasgada a folha de papel até o queixo, e aí se dava uma possibilidade de exercitar uma fala articulada com o trabalho de projeção vocal complementando a ideia da composição com a máscara.

A última proposta de exercícios nessas oficinas-laboratórios com utilização da máscara neutra foi para a percepção do objeto no todo enquanto conforto de contato com o rosto e a possibilidade de respiração. Na máscara neutra a respiração se dá de forma mais contida por conta de algumas dessas máscaras serem objetos sem possibilidade de fossas nasais correspondentes, mas através dos orifícios oculares e por trás da própria configuração física dela, o ator pode proporcionar-se o prazer de respirar tendo-a adequadamente colocada sobre o rosto com o distanciamento necessário.

4.3.2 Oficinas de criação de máscaras

Logo após o encerramento da primeira semana de trabalhos em laboratório a comissão de organização do estudo da confecção de máscaras instalou a oficina para esse fim, organizando turnos e espaços dentro da sede da Companhia.

Durante a oficina, que teve início com a revisão dos conceitos de máscaras expressivas e ainda seguindo a dinâmica de rodas de conversa, examinou-se tudo que se conhecia teoricamente, a partir de bibliografias existentes sobre estes tipos de máscaras.

O grupo começou a se perguntar se não era importante traçar rascunhos das feições imaginadas de seus personagens que pudessem ser transformadas ou utilizadas na confecção de suas próprias máscaras, e uma das coisas mais importante, foi a observação que, durante os exercícios de máscara neutra, do rosto coberto com papel sulfite, a situação da respiração e da possibilidade de articulação vocal, sugeriu realizar a experiência de que as máscaras que fossem construídas tivessem cuidadosamente a atenção para esse tipo de necessidade.

Então iniciou-se a oficina logo após um bate papo frutífero com as tentativas de rascunhos e alguns, dos quais um tanto frustrados pela não habilidade do ator nessa tarefa. Mesmo assim, ele deixava claro qual era a intenção da feição da personagem que ele tinha imaginado e, é bem verdade, que essas personagens poderiam ter feições específicas e diferenciadas tanto em imagem, como em idade, fase ou faixa etária, de repente também a de gênero, porque um ator não iria interpretar apenas uma personagem e como o processo de criação é dinâmico e os laboratórios de interpretação estavam tendo início, era necessário ter uma profusão maior de croquis sobre essas feições de máscaras.

Em determinado momento foi necessário analisar que os estudos de Lecoq e de outros autores sobre o comportamento da máscara no atuante ou vice-versa tinha aberto a possibilidade de entendimento de que era necessário buscar dentro dos personagens histriônicos da cultura popular maranhense como o fofão e o cazumba seus modelos de máscara e as suas possibilidades de uso, então, foram trazidas para a oficina algumas máscaras dessas personagens.

Dentre as máscaras dos cazumbas foram observados dois tipos de confecção, e naturalmente de utilização delas. Primeiro as que eram de tecido com astracã e outros tipos de materiais de acabamento que são de colagem e costura. Elas possibilitavam uma forma de comunicação sonora especial sem deixar transparecer a palavra, mas deixando por outro lado, se percebia a insinuação do termo, que queria ser difundido.

Essas máscaras também não têm orifícios bucais, elas têm bocas desenhadas, moldadas, construídas de uma forma diferente sobre a máscara. Em uma segunda mostra a máscara de Cazumba trazida foi construída em madeira. Sabe-se que existem máscaras de Cazumba elaboradas por outros tipos de materiais inclusive com isopor. Porém, aqui, as que foram apresentadas ao grupo, possuíam aspectos zoomorfos e com queixadas proeminentes em ambas, só que ali se percebia que tanto as narinas do portador brincante, quanto a sua boca, ofereciam plena possibilidade de respiração e articulação das mandíbulas e, por isso, a fala era possível de ser articulada e que o som pudesse ser propagado de forma grave e distorcida.

Com a máscara de fofão deu-se o mesmo fenômeno. O elenco teve contato com três máscaras de papel. Com uma mais tradicional, feita a partir de papel de saco de cimento com grude de tapioca, finalizada com tinta à óleo bastante colorida. As outras duas máscaras eram também de papel, sendo que desta vez, o material utilizado era seguramente feito a partir de jornal ou papel de saco de pão com acabamento em pinturas com tintas à base de água.

Importante frisar que em quaisquer das situações, essas máscaras portavam feições grotescas bastante definidas para o personagem histrônico com nariz fático, acnes exageradas, boca de lábios grossos e esdrúxulos e com dentes grandes estragados e projetados para fora da boca, deixando pouco espaço para a respiração através da base do nariz e a boca.

Apesar de permitir a possibilidade da respiração, ela não deixava projetar uma voz limpa, clara, e sim, a voz apropriada da personagem que é um gemido rouco. Essas máscaras, dessas duas personagens, foram experimentadas por todos os participantes das oficinas e eles agora sentiam a necessidade de começar a construção das suas próprias máscaras.

O processo enfim iniciou, baseado na proposta de confecção da máscara mortuária, o que levou a equipe à leitura do livro Teatro de Animação para a sala de aula e ação cultural, do professor mestre Abel Lopes Pereira, da professora doutora Ana Socorro Ramos Braga, sob a organização do professor doutor Tácito Freire Borralho (2015, p. 34-35), cujo passo a passo aqui cito:

O objetivo de trabalhar com a máscara mortuária, além de facilitar o aprendizado da técnica de sua produção, é submeter o ator aprendiz ao processo de experimentação de sensações e controle de suas emoções, quando se faz necessário dirigir o centro de concentração das energias produtivas e dinâmicas para um único ponto do corpo que, até o momento, é o que expõe sua identidade. Essa redução que imobiliza os músculos do corpo temporariamente seria, simplesmente, uma redução do foco de atenção se não processasse o estabelecimento de um tempo de simulação de morte.

Esse tempo curto, mas suficiente para suscitar diferentes sentimentos e emoções, deve ser utilizado como uma oportunidade ritualística mesmo. O ator deixa por momentos seus movimentos próprios e sua dinâmica vital sofre uma secção temporal. A disposição horizontal do corpo inerte, deitado sobre a mesa, pode provocar sensações tão diversificadas que o professor tem de estar atento para sempre canalizar o trabalho confortavelmente para o objetivo proposto.

Será executado um rito de passagem. E como tal, um ritual é indispensável: preparar a matéria, ungindo o corpo para depois, sepultá-lo. Cobri-lo com gesso. Lógico que, neste caso, o corpo foi reduzido ao rosto de olhos fechados, ouvidos tapados, boca cerrada, apenas uma ligeira ligação com a vida, uma tênue respiração (o que em alguns processos de confecção é dispensável) que pode simbolizar o duto do sopro (o nariz) que re-animará mais tarde o corpo.

Tecnicamente, o rosto em repouso (ou morte simulada) coberto com gesso, possibilita o registro, a impressão dos traços fisionômicos do ator aprendiz. Assim é produzida a FÔRMA (ou negativo da máscara).

Após a construção da máscara mortuária e a revelação do rosto de cada ator, cada um deles obviamente se apossou do seu material, que na verdade era uma fôrma de molde (chassi) negativo e que fosse totalmente preenchida por gesso, que a partir daí, sobre ela, construía-se qualquer outra máscara, com a devida retirada do molde (chassi) positivo dela, conservando a observação do contorno e do volume do rosto de cada um que fosse usá-la.

A partir do trabalho dessa construção, seguiu-se o processo normal de utilização, da lubrificação impermeabilizadora com vaselina ou com papel alumínio e com pedaços de papel da folha de jornal, papel de saco de pão ou também de papel Kraft devidamente amassados para, besuntado com cola, foi sendo sobreposto até criar uma base receptora das bolas de papel amassado que se utilizam para a elaboração de relevos e definições de expressões faciais, ou quaisquer outros recursos levíssimos, que

levasse a conclusão das feições desejadas, as reentrâncias, saliências e definições de espaços para orifícios etc.

Após esse trabalho da definição das feições e da máscara devidamente enxuta, passou-se para a elaboração da pintura onde se determina a tez, a cor da pele de cada personagem.

4.3.3 Preparação de elenco com máscaras

As máscaras adquirem uma completa extroversão e o seu caráter de personalidade reflete-se em um modo de ser externo, evidente, de maneira a permitir ao público o reconhecimento imediato das características dos tipos ou dos arquétipos representados. [...] As máscaras associadas às representações teatrais oferecem certas vantagens concretas. Servem para reforçar a teatralidade essencial da própria representação [...]. (SANTOS, 2015, p. 116).

O texto acima do Professor doutor Ivanildo Piccoli, especialista em máscaras, baseia todo o entendimento necessário que o ator deve possuir antes, durante e depois das experiências de utilização que tiver com o objeto.

Iniciando os trabalhos de preparação do elenco, reforçou-se a necessidade de utilização das máscaras na realização do espetáculo que se elaborava e que o desenvolvimento delas dentro das cenas era extremamente importante, competindo aos portadores delas manter essa consciência, e sempre procurando lembrar de todo o ensinamento repassado através de estudos e pesquisas previamente realizadas.

Para isso, era necessário voltar à prática de laboratórios com máscaras e os processos que cada uma possuía dentro da metodologia aplicada por Lecoq, contudo, sem seguir uma regra específica deste estudo, tomando-se apenas como norteio para que se pudesse ampliar as ações corporais, dando prosseguimento a ressignificação corporal do ator, até que se conseguisse perceber uma devida construção da imagem corporal da personagem desejada, com a intenção de incitar a percepção de entendimento das possíveis características fisionômicas a serem definidas.

Diante desse desafio, a apropriação da máscara neutra para exercícios de desenvolvimento postural, gestual, mas principalmente, para amadurecer os exercícios do silêncio, da fala e a fala do corpo, foi proposto de uma forma especial uma atividade

em que a máscara neutra fazia silenciar a voz falada do ator, porém permitindo exhibir naturalmente a fala do corpo através do gesto.

Em seguida, passou-se para os exercícios com a máscara larvária. Essas máscaras foram construídas de forma precária apenas para esse fim, e que através delas, trabalhou-se a descoberta dos sons, abstraindo-lhes para a ação corporal, em movimentos articulados, e isso serviu para a observação dos tons inflexivos de cada personagem, por exemplo: ruídos sonoros, gemidos expurgados juntamente com ações articuladas ou em articulações projetadas, que davam a intenção dos picos de emoções, tanto alteradas como relaxadas.

Passando pelo processo de descoberta e conscientização que as práticas anteriores provocaram, os exercícios que se seguiram com as máscaras expressivas definitivas, já construídas pelo elenco na oficina respectiva, serviram para uma limpeza gestual e a projeção vocal adequada para cada personagem, tanto o trabalho individual do ator em solilóquio, que fala e que dialoga, quanto o seu trabalho coletivo no desenvolvimento de coros ou de diálogos em conjuntos, podendo ser em duplas, trios ou mais atores em cena.

A limpeza tanto da gestualidade quanto da vocalização das falas de cada personagem foi testada e examinada gradativamente e de forma sistemática, até que se encontrasse a qualidade vocal que se pretendia com a atuação do ator em máscara nesse espetáculo.

4.3.4 Oficina de criação de cenários, trajes e estudos de iluminação

Para completar a visualidade do espetáculo as condições cênicas necessitavam de um estudo mais detalhado da iluminação, da cenografia, dos adereços cênicos e principalmente das disposições de cenotécnica, isso quer dizer, como adequar-se um palco Italiano para uma situação de encenação que envolve não apenas ator, mas também, o ator em máscara, bonecos e cenas com técnicas sombristas.

Ao mesmo tempo era necessário que a equipe responsável pela oficina tivesse em mãos os croquis dos trajes e cenários, e que pudessem discutir com a direção, com os elementos da equipe, cada imagem projetada e cada possibilidade de uso de paletas

de cores, correspondentes aos signos e representações tanto do figurino, do cenário, como das máscaras construídas, com o propósito de não causar nenhum choque visual capaz de distorcer a intenção da expectativa da mensagem de cada cena.

A elaboração de um *rider* de luz que atendesse uma necessidade de exibição luminosa ou sombreada de um cenário em momentos extravagantemente graúdos e em momentos propositalmente minimalistas, é concentrado em traineis que se apresentavam em cartões de traços em preto e branco, ao mesmo tempo que possibilitasse a composição de técnicas do teatro de sombras.

Foi uma profunda situação de estudos da harmonização entre cenários, figurinos, adereços, máscaras e bonecos.

4.3.5 Exercícios de operação dos elementos animados

Faz-se necessário aqui um breve relato da construção desses elementos animados que não são necessariamente as máscaras utilizadas no espetáculo, mas trata-se também de um boneco gigante que pode ser identificado como um boneco-máscara, um boneco de vestir ou um boneco habitável.

Eu prefiro denominá-lo de boneco-máscara, considerando que ele cobre todo o corpo do ator e oferece uma cabeça bastante grande com possibilidades de articulação de boca, olhos e que são animados pelo portador desse elemento ajudado por um ator-animador responsável pelas operações das mãos dele.

Reitero que essa autonomia de nomenclatura sobre o aspecto do objeto boneco gigante, a se tratar especificamente da cabeça dele, parte da ideia das minhas práticas e pesquisas estudadas, realizadas em que percebo este processo de vestir algo sobre a face, como um ato ou ação de velar totalmente o rosto, com a ideia de anular-se e deixar em evidência somente o objeto qualquer que seja, tornando-o, naquele momento, a persona a ser observado.

Também considero necessário descrever sobre a confecção dos outros elementos bonecais, como a cachorrinha, que é um boneco animado através de varetas, mas que é operado sobre o palco à guisa de balcão, e que tem uma estrutura bastante articulada.

Os outros bonecos como a “pomba branca”, em que é transformada a Princesa – cena que acontece no terceiro conto, é construída em poliestireno expandido (isopor) e penas de aves, enquanto “os passarinhos da Figueira” apresentados no primeiro conto, são construídos de papel cartão.

A operação / animação, tanto da “pomba” quanto dos “dois passarinhos” em questão, foram efetuadas por varetas de bambus, como caniços gigantes, que tinham os bonecos presos em sua estrutura e ficavam como pingentes flutuantes, movimentados por atores-animadores distribuídos pelas coxias do teatro.

A interação entre o boneco gigante e os atores em máscaras se dava através da introdução das cenas como se o “Tempo” estivesse presente no espetáculo relatando os fatos e ocorrências dos reinos de fantasia, das situações fabulares.

Curioso e pertinente mencionar como a animação desse boneco gigante se dava de forma bastante cuidadosa e um tanto ritmada, porque a estrutura e o tamanho dele, dificultava um pouco a locomoção e a gestualidade manual dessa figura, a narrativa proveniente desse boneco era amplificada mecanicamente.

Seu deslocamento era com passadas largas e de certo modo até vagarosa, obviamente devido a dificuldade de associar à estrutura bonecal, ações, falas e movimentos sincronizados e concomitantes ao outro ator-animador que faz a sua operação de braços e mãos.

A animação dos elementos máscaras não requereu interesses extras, já que os laboratórios e oficinas foram suficientes para impingir um processo de treinamento a cada ator responsável por sua utilização como composição de suas personagens.

Vale ressaltar que nesse espetáculo foi utilizado o recurso de teatro de sombras como estratégia para não chocar com imagens realistas, uma situação narrativa em que um dos contos remetia a crueldade de uma criança enterrada viva, cujos cabelos dela se transformavam em capins super verdes e que fazia o seu canal respiratório, mantendo-a viva durante todo o tempo.

Então, essa cena não podia ser mostrada de uma maneira escrachada, realista e a partir desse entendimento que se pensou em demonstrá-la através de sombras.

Com a intenção de mostrar a cena da capinação desses cabelos é que, numa tela horizontal, ao nível baixo do piso do palco, suspensa apenas por um metro de altura, apareciam a imagem do jardim em que a Menina havia sido enterrada, projetada em sombras, e a figura do Capineiro fazendo o seu serviço, transparecendo em alguns momentos, metade do seu corpo fora da tela, e ora o corpo inteiro projetado em sombra na tela.

4.3.6 Ensaios

Os ensaios do espetáculo se deram normalmente à metodologia de trabalho de ensaios sequenciais de cada cena, levando-se em conta que se trata de um espetáculo de ator que realmente é realizado por uma atriz protagonista de todos os contos, de atores em máscaras e de atores-animadores.

O procedimento de ensaio então se deu cena a cena, selecionando-se primeiramente a relação da atriz com os atores em máscara, sendo prioritariamente experimentado a relação desse protagonismo com os seus antagonistas. Além disso, os ensaios também se deram com a participação da protagonista com os outros participantes, na condição de ainda não serem os portadores das respectivas máscaras, para apropriar-se melhor do texto falado.

Em seguida, cada cena era ensaiada, uma por vez. A primeira cena que contém a presença da protagonista e os outros personagens, estes já portando as máscaras definitivas, com a experiência dos atores-animadores, realizando suas devidas operações dos objetos correspondentes.

Os ensaios das cenas foram exaustivamente realizados até que se percebesse o domínio das técnicas de animação. Prevalecendo-se a partir disso a integralização dessas cenas, o tempo que se levou até que esse processo de ensaio de fato pudesse ser proveitoso, demandou um planejamento prévio de trabalho e um cronograma de ensaios em que abrangeu dois meses e dez dias para que as limpezas de marcações fossem efetivamente realizadas e somente em quinze dias apenas é que o ensaio mais completo pode acontecer, com praticamente todos os elementos

disponíveis para um ensaio geral, contendo desde o boneco gigante, até todos os atores reunidos para este propósito.

Uma alternativa pensada para dirimir as dificuldades encontradas durante o processo de ensaio foi a de simplificar a narração do ator que vestiria o boneco gigante, devido a produção deste objeto demorar mais do que se pensou, além da disponibilidade dos dois atores-animadores de estarem juntos para realizarem as ações de animação, de laboratórios de experimentos para elaboração da voz e por fim, mas não menos importante, os movimentos e gestos sincronizados entre eles.

Ressalto que o processo citado levou quase um mês em período experimental até que fosse integrado aos ensaios completos, que por sua vez, tiveram uma duração de dez dias precisamente, implicando na composição de cenários já construídos, a iluminação idealizada, figurinos já confeccionados bem como toda a afinação do espetáculo em conjunto para ser definitivamente aprimorada e concluída para apresentação.

4.3.7 Encenação

A produção do espetáculo pela Companhia Oficina de Teatro - COTEATRO, não pretendeu destinar-se ao público infantil a priori, mas sim, a pais e professores, na intenção de provocar uma reflexão sobre aquele modelo de educação e a forma de elaborar discursos lúdicos totalmente díspares das realidades social e cultural da época atual.

A intenção da COTEATRO era intitular a peça de "Contos Cruéis" por considerar que esse título abrangeria fielmente o conteúdo dos três contos adaptados dramaturgicamente.

Por uma questão de data e época e com um espetáculo já todo montado e produzido na expectativa de experimentar uma mostra de uma montagem para um público que se esperava ser aquele para o qual o espetáculo pretendia ser lançado, atribuindo-se um exemplo para um debate sobre a pedagogia dos contos e peças infantis, o espetáculo teve que estreiar, infelizmente, dentro da chamada semana de Teatro Infantil, na mostra oficial do Teatro Arthur Azevedo, com apenas uma encenação.

Essa récita serviu para o grupo observar, diante de uma plateia mista, formada por pais, professores e crianças, qual seria o resultado ideal de uma encenação desses contos.

Para esse fim, a COTEATRO resolveu adotar como nome para a peça CONTOS QUE O TEMPO CONTA, mas somente para aquele fim e para aquele evento.

Considerando esse fato, a Companhia resolveu aproveitar-se do evento para exhibir o espetáculo como um teste de avaliação das propostas contidas no texto, nas cenas e na montagem, questionando o público receptor se poderia ser um espetáculo considerado infantil ou apenas direcionado para um público adulto em formato comercial, ou definitivamente apenas em formato de estudo.

4.4 Os atuantes e suas vozes e opiniões do público

4.4.1 Atores

Apresento aqui os depoimentos de cinco atores participantes, selecionados entre os mais expressivos contendo a descrição do processo de produção do espetáculo, onde descrevem suas observações e apontamentos referentes às suas impressões pessoais.

Ator - Bruno Oliveira (Intérprete da personagem Jardineiro e Coro da vizinhança)

“A análise que procederei aqui corresponde à montagem de um espetáculo que foi elaborado com a participação do elenco em todo o processo de produção e de realizar uma experiência nova de encenação com ator em máscaras, que foi apresentado no Teatro Arthur Azevedo, no dia 12 de outubro de 2019.

Minha experiência pessoal teve início quando comecei a ensaiar na Companhia, a realizar treinamentos de voz e corpo durante a preparação do espetáculo. A participação dessa experiência me provocou inicialmente uma conexão de energia que transcendia de dentro para fora quando a máscara estava no meu rosto e me fazia experienciar uma espécie de vibração emanada pelo objeto de fora para dentro, mesmo

com um certo desconforto, à princípio, na prática individual dos exercícios expressivos sugeridos pelo diretor.

Trabalhando todas as potencialidades das musculaturas, dos pontos extremos (mãos, pés, cabeça e ombros), pude perceber a partir dos experimentos com o objeto máscara, sentimentos e emoções que deveriam externar por gestos e movimentos, as personagens que construíamos.

Consegui compreender durante o processo de elaboração do espetáculo a necessidade do treinamento e os domínios técnicos para o uso do objeto máscara e a relação comigo mesmo.

A preparação vocal foi outro processo bastante exaustivo e proveitoso para o desenvolvimento do ator, propiciando o conhecimento através do treinamento da utilização dos processos de respiração tecnicamente elaborados para a construção das nuances vocais e revelação da feição da personagem expressa em cada máscara utilizada no espetáculo.

Percebi a partir disso que o espetáculo em questão deveria ser realmente montado com a técnica de encenação do ator em máscara, o que proporcionaria maior estranhamento para plateia já que a transformação interpretativa do ator não seria traída pela falsa sensação realista que poderia fazer-se presente no jogo cênico”.

Ator - Cadu Marques (Intérprete da personagem Coro da vizinhança e Cavaleiro)

“Os conhecimentos básicos que tive como contato prévio foi durante a graduação. Mas entendo que a utilização da máscara como um elemento potencializador do ator/atriz na cena, que junto a estes elementos se somam tantas outras possibilidades, como o corpo, a voz, o jeito, o olhar, existe um mundo que se pode experimentar com a utilização da máscara em um personagem, porém penso muito na sensibilidade que este elemento traz e como se é preciso ter atenção a detalhes tão necessários quanto este.

Acredito que partia muito da voz, olhar e máscara, da forma como este cruzamento na cena, geravam os movimentos que eu realizava. Lembro de uma cena específica, que eu jogava a linha de pescar e da maneira que a máscara trazia uma outra

atmosfera para cena, potencializando a proposta e propondo uma experiência outra, tendo em vista o tipo de teatro.

Penso muito nesta dificuldade que é ter a máscara como elemento no teatro, mesmo com a ideia do rosto escondido e as possibilidades diversas de poder fazer quase tudo, ainda assim é necessário pautar essas questões de não ser tão simples assim como têm pessoas que acham. É um grande desafio, mas que tem um sabor delicioso.

Fora que o processo de construção, de ensaios, apresentação, é um outro caminho de aprendizagem e catarse, que nos faz ter mais vontade ainda de estar neste espaço, com propostas que tenha a máscara como grande elemento da cena, então, não levam a outras potencialidades teatrais”.

Atriz Tati Sampaio – (Intérprete da personagem Mãe e Coro da vizinhança).

“Bem, todo o processo de construção de material cênico é de grande valor para o ator, pois cria laços, intimidade com o personagem a ser interpretado, e com a máscara mais ainda pois é a identidade da personagem. É muito gratificante participar desse processo e, que nós atores utilizamos em cena, pois cria-se uma intimidade com os recursos a serem utilizados pelos mesmos no palco. Principalmente em se tratando das máscaras, já que estas fazem parte da personalidade da personagem.

Tenho um conhecimento básico sobre esse objeto, contudo, tenho convicção de que ela não deve ser usada apenas como um mero instrumento de cena e sim como um elemento parte do corpo da personagem.

A máscara é a face da personagem é a sua maquiagem é a sua expressão, é principalmente para o ator um desafio muito grande, pois ele deve explorá-la em gestos, movimentos e corpo, maneiras diversificadas de que a máscara por ele usada pode e permite possibilitar, sendo ou não exatamente o reflexo da expressão desejada, do sentimento que o ator deseja transmitir em cada cena, seja de tristeza, medo ou alegria, mesmo sendo a máscara imóvel, inerte, o mais importante é que o público consiga sentir exatamente o que cada cena quer lhes oferecer.

Bem, as considerações ao final do espetáculo foram as melhores possíveis, já que conseguimos alcançar nossos objetivos, que foram de transmitir ao público as

tensões, as angústias e as vitórias de todos os personagens, sendo os mocinhos ou os vilões, e ficaram bem definidos.

O feedback da plateia e os comentários deles após a apresentação nos afirmou que houve de fato a compreensão dos textos, das histórias ali representadas, confirmando também que nosso ensejo foi alcançado com êxito. Tudo valeu a pena, desde a confecção, dos recursos, os ensaios e principalmente, apresentação final”.

Atriz Lúcia Gato – (Intérprete da personagem Moura Torta)

“Estar com o grupo é um momento enriquecedor em termos de interação, descobertas, além da possibilidade de aproximação e possível simbiose com a personagem, o primeiro momento em que podemos nos juntar ao processo de fato e é onde percebemos que o objeto (máscara) "grita " suas subjetividades e o contexto aparece.

Sempre tenho a impressão de que nada sei... que é sempre um universo de possibilidades, pois tem ao longo do processo civilizatório, vários sentidos, como podemos observar na África, Grécia, Itália e nos desdobramentos de sua utilização com diversas possibilidades na cena e inúmeras composições no Teatro. No Brasil a riqueza da Cultura Popular é um mundo de saber quando se pensa em máscaras!

Acho que é de uma riqueza ímpar, uma experiência única! Traz para nós uma capacidade de expansão e de maior fluidez, além da energia que pulsa ali.

Quando construímos, confeccionamos a anergia, a força, o axé, vibrando junto, aí é bacana. Porque não é mais só a técnica é a vibração e toda uma sensibilidade. A arte tomando conta de tudo. Tudo integrado.

No espetáculo, cumpriu-se as expectativas do que se propôs quando se trabalha com a produção, confecção e preparação da máscara, do cenário, revelando através do lúdico, situações que descortinam a condição humana, sem truques, a partir de um contar que ajudou o cunho pedagógico nas reflexões sobre a condição humana e a máscara como objeto utilizado como ferramenta que nos ajudou nesse desenvolvimento e construção de cada personagem.”

Ator Jorge Milton – (Intérprete do personagem Pai e Coro da Vizinhança).

“Durante todo o processo vivenciado na montagem do espetáculo ‘Contos que o Tempo Conta’ pude me envolver com a magia que envolve a máscara, desde o fazer até a composição do personagem que experimentei corporalmente. Foi um rico processo que contribuiu para um entendimento maior de que o corpo precisa entrar em conexão com a expressão facial, com a voz, elementos que dialogam no ato do expressar totalmente os movimentos corporais do personagem. Este processo inicial da confecção é o estado inicial que carrega significados para a relação corpo-mente-personalidade do ser que nesse caso encontra-se em processo de criação.

Entendo que a máscara liberta o ator de suas personas do cotidiano, provocando expressões extra-cotidianas, em busca da liberdade das potencialidades físicas e dos movimentos corporais que se ligam aos sentimentos envolvidos na criação cênica do personagem.

Percebo que a máscara funciona como um agente que liberta o ator do seu mundo natural e o mergulha na fantasia de um novo ser, faz-se como um elemento de síntese das emoções que precisam ser trabalhadas pelo ator.

O resultado é um misto de elementos que concatenam o olhar do público para uma composição estética que precisa está concatenado, em plena harmonia, o corpo do ator, a máscara, os adereços, o cenário.

Portanto, o laboratório inicial de confecção das máscaras canaliza seus integrantes-criadores para o ato total, tendo como objeto propositor da cena a própria máscara, que na sua característica expressiva em sua própria natureza, direciona os demais elementos do espetáculo para um casamento estético, artístico, despertando o fascínio de quem vê da plateia, e os mistérios que as máscaras carregam.

Bom, eu tive a oportunidade de buscar os trejeitos necessários para compor o personagem mesmo com os limites que trazia da não experimentação do teatro com máscaras. Mas, através do direcionamento e estímulo corporal, ajudou-me a entender que precisava centrar nas ações corporais exigidas pelos contos, então passei a buscar através da economia dos movimentos, as expressões e relacionamentos com os outros

parceiros (atores do elenco) de forma que, vestindo a máscara, entrasse em sintonia com o todo do espetáculo.

A máscara funciona como um ancoradouro, um esconderijo que ajuda a libertar as emoções e que exige as situações roteirizadas pelo texto teatral e ao mesmo tempo proporciona a vigília com o próprio corpo para um completo trabalho orgânico com todo o espetáculo.

O trabalho de composição dos personagens com a máscara ajudou-me a não tensionar os músculos, ou seja, ter essa consciência corporal porque a comunicação com o público precisa ser clara, objetiva e isso me provocou uma auto observação, para não cair no gesto aleatório, caricato, desconectado dos sentimentos do personagem, exigindo de quem atua com a máscara uma concentração, paciência, pois o treinamento do trabalho do ator com a máscara precisa partir do estado inicial que foi a confecção, facilitando assim o mergulho na minha investigação pessoal e na busca de uma melhor performance no trabalho final (apresentação).”

4.4.2 Público

Nesse subitem descrevo os depoimentos de três participantes do público receptor da peça que dentre os demais, apresentaram descrições mais pertinentes.

Depoimento crítico de Ítalo Costa, 26 anos, professor de teatro, graduado em Licenciatura em Teatro pela UFMA (São Luís, 25 de julho de 2023):

“O espetáculo ‘Contos que o Tempo Conta’ trouxe em sua apresentação alguns contos que marcaram a infância de muitos, além do que, as crianças que estavam presentes até ali, ainda não tinham (eu acredito) tido o contato com tais histórias, e que puderam ter essa oportunidade mediado pelo Teatro.

A COTEATRO, como em algumas de suas outras peças, trás nessa montagem a utilização de um boneco gigante que além de possuir um ator que o vestia, tinha uma enorme cabeça, que penso servir como máscara para este ator, com movimentos de olhos e músculos faciais que incrementavam toda a sua apresentação, além de possuir um outro ator-animador por trás deste e que ambos se moviam quase como um só,

simulando as ações de sua locomoção, enfim, para quem o via da plateia funcionava como um ator operando um boneco gigante dentro do espetáculo.

Obviamente que as máscaras foram muito bem evidenciadas pelo elenco (nota-se que é uma característica forte do grupo), através de suas estéticas e características expressivas (creio que a classificação delas seja esta), e outras bem medonhas, que me reportou muito às origens do Teatro e tornaram em um espetáculo que visualmente é muito bonito de se ver.

A atualização dos contos, numa perspectiva cênica, onde cenários, iluminação, sonoplastia e principalmente a atuação dos atores com os elementos cênicos, bonecos e máscaras, contribuíram significativamente para criar o efeito fantasioso, o "faz de conta" das histórias, trazendo naquele momento situações de alívio cômico, em que o público caiu inevitavelmente na gargalhada, sem deixar de lado a tensão que era o clímax do enredo.

O elemento importante a ser destacado na performance de atuação dos atores no espetáculo foi sem dúvida a desenvoltura que cada um teve com a máscara e como toda a estrutura de caracterização que se encaixou com a personagem.

Ao final, a grande contribuição, e posso corroborar que teve sim uma imensa valia para o entendimento sobre o trabalho do ator com o auxílio da máscara em se tratando desta como ferramenta de possibilidade de aprendizado para o ator, que o espetáculo trouxe para toda a comunidade que estava presente no dia é enorme.

Relembrar as histórias, vendo a "magia" do Teatro acontecer, e quando me refiro a magia é justamente a harmonia dos vários elementos cênicos que juntos puderam proporcionar ao público, uma experiência teatral suprarreal.

Visto que o público principal se tratava de crianças, e talvez não fosse tão interessante contar essas histórias baseando-se apenas no suspense que os contos trazem em sua essência".

Depoimento crítico de José do Socorro Gomes da Silva, 43 anos, mestre de obra da construção civil (São Luís, 12 de outubro de 2019):

(Depoimento recolhido imediatamente após o encerramento do espetáculo, ainda no *foyer* do Arthur Azevedo. O senhor em questão acompanhava uma filha que aparentava ter entre 09 e 10 anos de idade e demonstrava seu descontentamento com as mensagens do texto do espetáculo, embora o próprio senhor afirmava o contentamento da filha).

- “Acho um espetáculo inadequado para crianças, pois apresenta cenas que podem incentivar pensamentos violentos e racistas. Onde já se viu numa peça infantil se mostrar, mesmo de forma camuflada, intenções de castigos violentos e atos hediondos? [...] e ainda mais essa coisa de botar máscaras, algumas muito feias [...] embora minha filha não tenha demonstrado susto ou medo [...]”

Os depoimentos analisados deixam claro as diferentes formas de recepção. Note-se que dos fragmentos de depoimentos gravados disponíveis nos arquivos da COTEATRO, o do senhor José do Socorro denuncia a falta de conhecimento das narrativas contistas tradicionais e sua frágil capacidade de empreender uma análise de caráter pedagógico.

Ressalto a importância de se ter uma crítica colocada de forma adversa dentro do processo realizado com o propósito de acrescentar o desenvolvimento da proposta, atribuindo-se iniciativas capazes de reorganizar a dramaturgia, como também o aspecto dramatúrgico dos atores.

Depoimento crítico de Silvana Cartágenes, 58 anos, professora mestra, atriz e Bonequeira (São Luís, 30 de julho de 2023).

“Assisti ao espetáculo ‘contos que o tempo conta’, montado pela companhia COTEATRO, trata-se de uma adaptação dos contos tradicionais usados comumente para educar crianças no mundo inteiro, entretanto, tais contos povoam o imaginário coletivo também de adultos, tornando difícil definir ao certo a origem de cada história, porque foram contadas e recontadas várias vezes por gerações distintas por meio da oralidade e da literatura.

O fato é que são contos levados pelo tempo, chegados até os dias de hoje pela tradição e educação coercitiva. São retratados em cinemas, desenhos, teatros e etc.

e a COTEATRO os retratou com atores e o teatro de animação, ampliando a magia das histórias que o próprio universo teatral já possibilita.

A aparição de um boneco gigante ampliou a cena. Um ser de outra dimensão materializado diante dos olhos da plateia, que não sabia muito o que fazer, nem correr, nem gritar, ficaram fascinados e magnetizados. Diferente de um boneco pequeno que a criança o recebe em sua totalidade o boneco aqui citado era gigante, mexia boca quando falava, mexia olhos, se deslocava no espaço sem ocultar-se atrás de empanadas. Tal qual as histórias contadas, sua aparência correspondia a uma estética colonizadora, coerente com a dramaturgia apresentada, ressaltada pela alta qualidade técnica do boneco.

As máscaras com expressões bem definidas, ampliavam as características dos personagens e correspondiam a encenação do espetáculo como um todo. Atribuía versatilidade aos atores exigindo expressão corporal adequada a cada máscara, obedecendo o contexto da história com suas características culturais que o roteiro determinava. Com as máscaras de rosto que aparecem as bocas, podemos perceber traços humanos, gestos, roupas e dimensões corporais.

O brilhante trabalho se evidencia também por causa das máscaras, que são como portais para uma outra dimensão (a parte lúdica), dando acesso às emoções ampliadas, a seres supra-humanos, entidades mágicas que podem assustar, satirizar, emocionar de diversas formas. No espetáculo, elas cumpriram esses papéis e estavam integradas com o figurino, cenários e todo arcabouço cênico, formavam um universo mágico um outro lugar. O dos contos de fadas”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não foi difícil identificar as ações do trabalho com máscara no processo de construção do espetáculo estudado, principalmente verificar quais as contribuições dessas ações com referência à instrumentação de um elenco 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.

Todos apresentavam a deficiência natural encontrada nos indivíduos que não praticam essa forma de atuação, principalmente em referência ao equilíbrio de deslocamentos e interpretação, somados à dificuldade de manter a marcação de cenas.

Constatei uma certa preocupação com relação à instalação das oficinas de confecção de máscaras por tratar-se de serem necessários os espaços da sede que também precisariam ser utilizados por ateliê de costura e oficina de cenografia.

A estratégia encontrada foi organizar um calendário otimizado, já que a operacionalização e todo o trabalho ocorriam através da execução de equipes específicas. Dessa forma, o que mais preocupava, que era a construção das máscaras mortuárias, passou para um final de semana inteiro (um sábado e domingo seguidos), em mutirão, tendo a equipe responsável se encarregado da reorganização anterior e posterior dos espaços.

As máscaras construídas para o espetáculo foram elaboradas a partir das fôrmas resultantes das máscaras mortuárias. Em primeiro momento, 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.

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.

As máscaras finalizadas, em feições serenas, graves, grotescas, de ídolos de crianças, de jovens, com semblantes masculinos ou femininos, foram devidamente coloridas seguindo a intenção de comporem a tez de cada personagem.

Ao analisar a atuação de cada ator/atriz e dialogar com esses(as) atuantes, fez-me concluir que os mesmos (as) lograram um substancial aprendizado, o que pôde ser visto de suas performances em cena, o que demonstrou uma correta absorção do conhecimento das técnicas estudadas e a eficácia do método empregado.

Posso considerar inclusive, como alguém que participou de todo o processo desenvolvido e que aqui fala como que se colocando à distância, com o mínimo de envolvimento emocional nas análises necessárias, que fica patente que, um trabalho devidamente estruturado, planejado em todos os detalhes e com a aquiescência e disciplina dos seus participantes, pode alcançar em período razoável e econômico, um resultado como o que aqui foi demonstrado.

Cabe aqui realizar um questionamento sobre o espetáculo ter sido ou não apenas um laboratório de experimentação da Companhia sobre a realização de um Teatro de Máscaras e se há pretensão da Companhia de desenvolver a continuidade do mesmo em novas montagens e 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.

Em conversa com o elenco, direção cênica e diretoria da Companhia, pude constatar que o referido trabalho ficará em stand by, enquanto os outros projetos de pós-pandemia precisam ser executados e, quando se voltar a elaborar um trabalho para crianças, deverá ser retomada a discussão do direcionamento para qual público deve ser encenado ou se será construído todo um novo texto que se adeque às exigências contemporâneas do que se considera “politicamente correto”.

No mais, considero importante ressaltar a contribuição que este trabalho pode prestar aos grupos de produção teatral que intencionem incursionar no universo do teatro de máscaras, principalmente os maranhenses, especialmente aqueles que se propõem

realizar montagens de teatro infantil na categoria própria de um teatro de ator em máscara.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, F. **Literatura Infantil**: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1991.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

ASSOCIAÇÃO GRUPO TEATRO DE CARETAS. [Fortaleza, CE: Mapa Cultural, SECULT], 2023. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/13833/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovith. **A Cultura popular na Idade Média e Renascimento**: o context de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília (EDUNB / HUCITEC), 1999.

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

BARTLICK, Silke. Contos dos Irmãos Grimm: 200 anos de popularidade. **Made for Minds**, p. 1-4, dez. 2012. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/contos-dos-irm%C3%A3os-grimm-200-anos-de-popularidade/a-16452540>. Acesso em: 25 ago. 2023.

BELTRAME, Valmor Nini (org.). **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

BONINI, I. M. **Contos e Lendas dos Irmãos Grimm**. São Paulo: Gráfica e Editora Edigraf Ltda, 1961. (Coleção Completa).

BORALHO, T. F.; SILVA, R. V. da. A máscara e os personagens mascarados nos folguedos maranhenses. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 119-135, 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/22416>. Acesso em: 24 ago. 2023.

BORRALHO, Tácito Freire (org.). **Teatro de Animação para a sala de aula e ação cultural**. São Luís, EDUFMA. 2015.

BROOK, Peter. A máscara saindo de nossas conchas. *In*: BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

COELHO, N. N. **Literatura Infantil**. São Paulo: Ática, 1993.

COPEAU, Jacques. **“Hay que hacerlo todo”**: escritas sobre el teatro. Madri: Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de Espana, 2002.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A Máscara e a Formação do Ator**. São Paulo: [USP], 2011. (Direitos autorais, 2018 - Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas).

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramatúrgicos de teatro de animação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

COTEATRO. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <http://coteatro.blogspot.com/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

COTEATRO. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/coteatro.ma/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

COTEATRO. Facebook Companhia Oficina de Teatro. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: https://www.facebook.com/companhiaoficinadeteatro/?locale=pt_BR. Acesso em: 23 ago. 2023.

COTEATRO. **Histórico**. [São Luís: s.n.], 2010. 2 p. Disponível em: <http://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2010/09/coteatro.html>. Acesso em: 23 ago. 2023.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 2001.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

GRUPO MOITARÁ. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <http://www.grupomoitara.com.br/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

GRUPO TEATRO DE CARETAS. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <http://teatrodecaretas.blogspot.com/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

HELD, J. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. São Paulo: Summus, 1980.

LECOQ, Jacques. **Lê Théâtre du Geste**. Paris: Actes Su-Papiers, 1990.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Edições SESC SP, 2010.

LODY, Raul. **O Povo do santo**. Rio de Janeiro: Editora PALLAS, 1995.

MARTINS, Gilberto dos Santos. **Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM)**: memórias e resistências de uma escola de teatro. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2019.

MAZZILLO, Maria; BITTER, Daniel; PACHECO, Gustavo. **Careta de Cazumba**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

RECREIO. 11 curiosidades sobre os Irmãos Grimm, os criadores de contos de fadas. **Recreio**, São Paulo, p. 1-3, jun. 2023. Disponível em: <https://recreio.uol.com.br/noticias/entretenimento/11-curiosidades-sobre-os-irmaos-grimm-os-criadores-de-contos-de-fadas.phtml>. Acesso em: 25 ago. 2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O dueto cômico: da Commedia Dell'Arte ao Cavalo Marinho**. 2015. 261 f. Tese (Doutorado em Artes – Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

SARTORI, Amleto et Donato. **A Arte Mágica**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SARTORI, Amleto et Donato. **Museu Internacional da máscara: a arte mágica**. São Paulo: Editora Realizações, 2015.

SILVA, Bruno Oliveira da. **Máscaras: do ritual ao espetáculo teatral**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

SPINK, P. K. **A pesquisa-ação e o método de caso como opções metodológicas em psicologia organizacional**. [S.l.: s.n.], 1996.

ZEIT. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <https://www.zeit.de/suche/index?q=grimm>. Acesso em: 23 ago. 2023.

ANEXOS

ANEXO A – DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO

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.

CONTOS CRUÉIS - TEXTO FINAL:

Criação compartilhada:

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

Formato dramático 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 aproves 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 tranqüilo 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 - Penteiar 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 madrastra 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 – (seguir 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, aguce 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 mostro 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 – Pragas!!! 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 - Êpa!! 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

ANEXO B - QUESTIONÁRIO DE PESQUISA E AVALIAÇÃO ATRIBUÍDO AO ELENCO

Questionário de pesquisa e avaliação do ator em máscara, participante do espetáculo “Contos que o Tempo Conta”

- 1- Qual a sua análise diante do processo de confecção das máscaras do espetáculo?**
- 2- Quais os seus conhecimentos sobre a máscara e sua utilização?**
- 3- Qual o resultado adquirido com os processos de confecção das máscaras e cenários?**
- 4- Qual a relação entre a máscara e a cena a partir da sua personagem?**
- 5- De acordo com o resultado apresentado pelo espetáculo, quais as considerações a serem feitas diante de todo o processo realizado nos aspectos de produção, criação, construção de materiais, montagem e apresentação?**

ANEXO C - QUESTIONÁRIO DE INVESTIGAÇÃO ATRIBUÍDO AO PÚBLICO

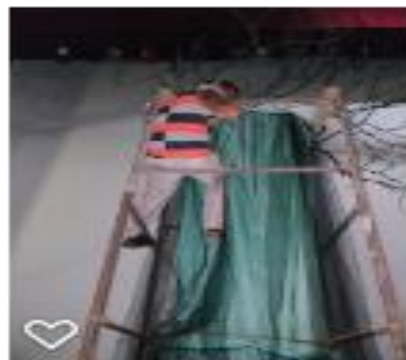
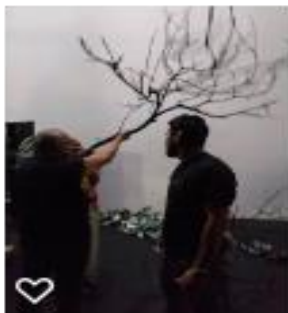
Questionário de investigação de opiniões do público receptor sobre as impressões acerca do espetáculo visto.

- 1. Qual a sua impressão geral sobre a peça?**
- 2. Considera que montagem em questão é apropriada para o público infantil?
Por que?**
- 3. Que considerações podes fazer sobre o resultado cênico do espetáculo?**

ANEXO D - IMAGENS DO PROCESSO DE MONTAGEM E PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO

IMAGENS CORRESPONDENTES AO PROCESSO DE PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO CONTOS QUE O TEMPO CONTA – ACERVO COTEATRO E ACERVO PESSOAL:

MONTAGEM E CONSTRUÇÃO DA ÁRVORE CENOGRÁFICA DO TERCEIRO CONTO – “A MOURA TORTA”



MONTAGEM E ENSAIOS GERAIS COM O CENÁRIO





CONFECÇÃO DO OBJETO INANIMADO DO SEGUNDO CONTO – “A CACHORRINHA”



PROCESSO DE CONFECÇÃO E FINALIZAÇÃO DAS MÁSCARAS EXPRESSIVAS



PROCESSO DE CONFECÇÃO DO OBJETO INANIMADO: “BONECO GIGANTE”



ANEXO E – IMAGENS E LAYOUT DO ESPETÁCULO APRESENTADO

















SEMANA DA CRIANÇA

ESPETÁCULO:
CONTOS QUE O TEMPO CONTA

DE 10 A 12
DE OUTUBRO

TEATRO ARTHUR
AZEVEDO

SECMA GOVERNO DO MARANHÃO GOVERNO DE TODOS NÓS

TEATRO ARTHUR AZEVEDO

SEMA GOVERNO DO MARANHÃO GOVERNO DE TODOS NÓS

SEDUC GOVERNO DO MARANHÃO GOVERNO DE TODOS NÓS

bodytech

FOTO SOMBRA

mahogany

HAMMAD'S ENGLISH OFFICE