

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

SILVANA RAPOSO CARTÁGENES

O TEATRO DE ANIMAÇÃO E O ESPETÁCULO “A CANGA”

São Luís

2021

SILVANA RAPOSO CARTÁGENES

O TEATRO DE ANIMAÇÃO E O ESPETÁCULO “A CANGA”

Dissertação apresentada ao curso de mestrado acadêmico em artes cênicas do programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal do Maranhão - UFMA como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho

São Luís

2021

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário

Cartágenes, Silvana Raposo.

O Teatro de Animação e o espetáculo “A Canga” / Silvana Raposo Cartágenes. - 2021.

111 f.

Orientadora: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Atores e bonecos. 2. LABORARTE. 3. Maranhão. 4. Teatro de Animação. I. Borralho, Tácito Freire. II. Título.

SILVANA RAPOSO CARTÁGENES

O TEATRO DE ANIMAÇÃO E O ESPETÁCULO “A CANGA”

Dissertação apresentada ao mestrado acadêmico em artes cênicas da Universidade Federal do Maranhão, centro de ciências Humanas, Departamento de Artes Cênicas - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, como requisito para a obtenção do título de mestre em Artes Cênicas

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Tácito Freire Borralho (Orientador)

Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos

Universidade Federal de Alagoas

Profa. Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca (Suplente)

Universidade Federal do Maranhão

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe do coração Graça Cartágenes, pelo apoio interior e por me fortalecer nesta etapa da vida.

Aos meu filhos Sofia e Raoni que me ensinam sobre o amor e foram motivações para concluir este trabalho.

Ao meu pai companheiro com seu exemplo de respeito aos compromissos que firmamos na vida e que foram necessários neste percurso.

Agradecimentos ao orientador Prof. Dr. Tácito Freire Borralho, que conduziu nosso estudo com diligência, observando meu aprendizado, por alguns momentos incentivando e humildemente levando-nos a construir novas perspectivas e conhecimentos.

A bonequeira Sandra Cordeiro, amiga e irmã, que incentivou o sonho de mestrado e compartilha experiências marcantes com o Teatro de Animação.

A Socorro Cartágenes a primeira a me incentivar ofertando material necessário para os estudos.

As minhas irmãs Erika Cartágenes, Karine Cartágenes, Deborah Cartágenes, que me provocaram com suas alegrias, tão necessárias na revitalização das minhas energias e me fizeram prosseguir atenta na realização desta pesquisa.

Aos professores do curso de mestrado da UFMA que compartilharam seus saberes, os quais levarei para minha vida e para minhas práticas teatrais.

Aos colegas de turma, parceiros desta jornada, que marcaram os momentos de descontração, descobertas e cumplicidades.

Ao LABORATE que me deu a oportunidade de participar do espetáculo A Canga em 1984 e agora no presente disponibilizou seus arquivos para esta pesquisa.

Aos colegas artistas que compartilharam o palco nesse espetáculo e pacientemente rememoraram essa experiência pelo compromisso com o teatro e pela amizade que nos une.

A arte do artista cria conjuntos de espectadores que nela se veem refletidos, seja seu tema a solidão ou a luta de classes. Essa obra tanto pode levar seus espectadores à contemplação admirativa, como pode estimulá-los, pelo exemplo e inspiração, à ação transformadora da realidade.

(Augusto Boal- A Estética do Oprimido- p 108)

RESUMO

Nesta dissertação desenvolvo uma análise do Teatro de Animação presente no espetáculo A Canga montado pelo grupo Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), na categoria de Teatro de Atores e Bonecos. Tomo como suporte documental para o desenvolvimento da referida análise, fragmentos de anotações de minhas observações e relatos de artistas, técnicos agentes das entidades promotoras e lideranças de movimentos sociais que participaram do trabalho em questão e que expõem a origem e materialidade da estrutura do Teatro de Bonecos desse espetáculo. Procuro compreender sua dramaturgia, a estética do boneco e questões políticas presentes nessa obra. A pesquisa em pauta revela como se deu a participação desse espetáculo junto aos movimentos sociais que atuavam como apoio aos trabalhadores rurais e serviam de instrumento de resistência e enfrentamento à opressão latifundiária. Aplicou-se a metodologia qualitativa, realizando um estudo de caso descritivo/explicativo a partir dos registros pessoais e documentais encontrados, complementados por relatos coletados em conversas on-line e depoimentos via aplicativo de mensagens, adaptações necessárias devido a pandemia da Covid 19. Este trabalho pretende contribuir com o testemunho da importância desse tipo de produção de espetáculo para a história do Teatro de Animação no bojo das Artes Cênicas do Maranhão.

Palavras-Chave: Maranhão; LABORARTE; Teatro de Animação; atores e bonecos.

ABSTRACT

In this dissertation I develop an analysis of the Animation Theater present in the show A Canga organized by the Laboratório de Expressões Artísticas group (LABORARTE), in the category of Theater of Actors and Puppets. I take as documentary support for the development of this analysis, fragments of notes from my observations and reports from artists, technical agents of the promoting entities and leaders of social movements that participated in the work in question and that expose the origin and materiality of the structure of the Theater of Dolls of this show. I try to understand its dramaturgy, the doll's aesthetics and political issues present in this work. The research in question reveals how the participation of this spectacle took place with the social movements that acted as support to rural workers and served as an instrument of resistance and confrontation against landlord oppression. Qualitative methodology was applied, performing a descriptive/explanatory case study based on personal and documentary records found, complemented by reports collected in online conversations and testimonials via messaging application, necessary adaptations due to the Covid 19 pandemic. This work intends to contribute to the testimony of the importance of this type of show production for the history of the Animation Theater in the heart of the Scenic Arts of Maranhão.

Keywords: Maranhão; LABORART; Animation Theater; actors and puppets.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Empanada (tolda) dos bonecos com painel de cenário	41
Figura 2 – Dona Teté tocando caixa com cenário ao fundo	42
Figura 3 – Galo boneco de vara.....	43
Figura 4 – Casa de Rita, apresentação do início do dia.....	44
Figura 5 – Bonecos Alexandre, Deusa e mãe Rita	45
Figura 6 – Rita e Antônio	46
Figura 7 – Pai Antônio e filhos Alexandre e Deusa	47
Figura 8 – Da direita para esquerda, Elisabeth Cavalcante, Silvana Cartágenes (Apresentação na sala Cecílio Sá, no LABORARTE)	48
Figura 9 – Atriz dançando Cacuriá.....	49
Figura 10 – Atrizes contracenando com bonecos no mesmo plano	50
Figura 11 – Dona Teté fazendo a ligação de cena com a música enquanto a atriz Silvana entra dançando trazendo saco, com sua produção agrícola para vender no armazém.....	51
Figura 12 – Da esquerda para a direita: Dona Teté colocando sacos da produção agrícola; Nelson Brito carregando a canga; Boneco gigante ou boneco habitado (boneco máscara), animado pelo ator Moises Nobre.....	52
Figura 13 – Galo: boneco de vara.....	64
Figura 14 –D. Rita: boneco de luva.....	65
Figura 15 – Antônio: boneco de luva	66
Figura 16 – Deusa: boneco de luva	67
Figura 17 –Alexandre: boneco de luva.....	68
Figura 18 –João Olhudo: boneco gigante	70
Figura 19 – Plateia do no povoado de Buriticupu, Santa luzia, Maranhão, em 1986	73
Figura 20 – Recorte do diário o estado do Maranhão, novembro 1987	75
Figura 21 – Momento em que um trabalhador rural sob ao palco para agredir o latifundiário representado na peça pelo Boneco Gigante –João Olhudo, Buriticupu-1987	78
Figura 22 – Mapa da Microrregião do Pindaré	79
Figura 23 – Terceira cena João Olhudo x Sr Nicolau	82
Figura 24 – Oficina de artes visuais, Vicinal-Segundinho, Santa Luzia, Maranhão, em 1986	84
Figura 25 – Oficina de artes com as crianças em Vicinal-segundinho.....	85
Figura 26 – Brincadeira do “Passa Anel”, Buriticupu, Maranhão, em .1988.....	86

Figura 27 – Reunião com técnico agrícola da SMDDH.....	87
Figura 28 – Recorte do Jornal O imparcial – 18 de fevereiro de 1987	89
Figura 29 – Foto do ensaio no Teatro Itapicuraíba. Visualização da empanada, o cenário dos bonecos de luva dentro e atrás ao fundo uma balança que era usada com o boneco gigante.	102
Figura 30 – Segundo elenco: Quebradeiras de coco babaçu (Ensaio no teatro Itapicuraíba. Da direita para esquerda: Silvana Cartágenes e Concita Garcia – cena 2).....	103
Figura 31 – Elenco ensaiando na sala Cecílio Sá do LABORARTE. Da direita para a esquerda: Elisabete Cavalcante, Jorge Rezzo Botão, Silvana Cartágenes, Nelson Brito	104
Figura 32 – Matéria de jornal sobre o trabalho de enfrentamento político do LABORARTE por meio do espetáculo “A Canga”	105
Figura 33 – Anúncio de Jornal do espetáculo “A Canga”	106
Figura 34 – Participação do LABORARTE com a FETAMA.....	107
Figura 35 – Matéria sobre o espetáculo “A Canga” no jornal “O Debate”	108
Figura 36 – Matéria sobre o espetáculo “A Canga” no jornal “O Imparcial”	109

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABTB	Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
ABTB/CUB-MA	Associação Brasileira de Teatro de Bonecos / Centro Unima Brasil – Maranhão
CONFENATA	Confederação Nacional de Teatro Amador
CPT	Comissão Pastoral da Terra
FENATA	Federação Nacional de Teatro Amador
FETAMA	Federação de Teatro Amador do Maranhão
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
LABORARTE	Laboratório de Expressões Artísticas
MIRAD	Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário
MPM	Música Popular Maranhense
MST	Movimento dos Trabalhadores Sem Terra
PVC	Policloreto de Vinila
SMDDH	Sociedade Brasileira de Defesa dos Direitos Humanos
UESP	Universidade Estadual de São Paulo
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 UM ESPETÁCULO DE BONECOS E ATORES	19
2.1 O que é “A Canga”?	19
2.2 Quem o compôs.....	21
2.2.1 Equipe artística do espetáculo	23
2.3 O Texto escrito	24
2.4 Visualidade das cenas	41
2.4.1 Cenário.....	41
2.4.2 Cena 1	42
2.4.3 Cena 2.....	47
2.4.4 Cena 3.....	50
3 O COMPONENTE DE ANIMAÇÃO DO ESPETÁCULO	53
3.1 Sua Gênese – o útero (O LABORARTE).....	56
3.2 O Teatro de Bonecos	59
3.3 Características do Teatro de Bonecos.....	60
3.3.1 Movimentação, animação e tipologia dos bonecos	63
3.3.2 Cenários e adereços	70
4 O CONTÁGIO COM O PÚBLICO	73
4.1 Formas de Recepção.....	77
4.2 Formas de diálogos com os receptores	79
4.2.1 Momento de pré-apresentação.....	80
4.2.2 Momento de realização das apresentações	81
4.2.3 Momento posterior	83
4.3 Lembranças dos artistas.....	90
5 À GUIA DE CONCLUSÃO	93
5.1 Ecos das temporadas de 1984 a 1988	93
5.1.1 Dos artistas	93
5.1.2 Dos coordenadores, técnicos e liderança comunitária.....	95
5.2 Minhas considerações finais	96
REFERÊNCIAS	99
ANEXO A – REGISTRO DE IMAGENS DO ESPETÁCULO “A CANGA”	102
ANEXO B – RECORTES DE JORNAIS	105

ANEXO C – DOCUMENTO: OFÍCIO DA FETAMA	110
ANEXO D – TEXTO DRAMATÚRGICO DO ESPETÁCULO “A CANGA”	111

1 INTRODUÇÃO

“A Canga” foi uma peça de atores e bonecos, uma experiência da qual participei e que abriu meu caminho como atriz e bonequeira. Nele vivenciei orientações sobre Teatro de Animação, justiça social, ética profissional, respeito pela plateia e amor pelo fazer teatral, correspondendo a uma etapa da minha formação.

Para entender esse espetáculo e o seu significado para o Teatro de Animação, foi preciso conhecer os bonecos que o compuseram, sua origem e seus reflexos. A peça em estudo foi uma montagem do grupo Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) em 1984, com atores e bonecos, estendendo suas temporadas até 1989.

Após 37 anos do ocorrido, vejo a possibilidade de empreender uma visão mais abrangente, perscrutando um estudo mais completo sobre tal obra artística. Recolhi e averigui, com o distanciamento cabido à observação científica, evidências para fazer uma análise sobre o Teatro de Animação desse espetáculo.

“A Canga” retratava o cotidiano da vida no campo e foi idealizada para ser um recurso didático numa campanha de educação popular. Tinha a intenção de fomentar discussões e servir de referência nas reuniões organizadas por entidades eclesiais de base da Igreja Católica junto aos trabalhadores e trabalhadoras rurais, bem como o propósito de desencadear o processo de conscientização política e a resistência à exploração latifundiária em áreas de conflitos pela terra, com atuações inicialmente na Região da Baixada Maranhense.

Considero importante situar o contexto político e cultural da época em que foi montado o espetáculo para entender seus reflexos, pois nos anos 1980 o Brasil já se aproximava do fim da ditadura militar¹, mas ainda se vivia o clima de repressão e censura imposto por esse sistema. As metáforas artísticas ainda eram um estímulo e uma alternativa para superar a falta de liberdade de expressão e foram muito usadas pelos artistas para comunicar seus ideais reprimidos. A efervescência dos pensamentos políticos dessa década gerou nas artes cênicas, dentre outras expressões artísticas, a oportunidade de refletir em suas peças, conteúdos de protestos, realizado por alguns grupos, por vezes engajados a movimentos sociais e políticos.

Nesse mesmo período em São Luís do Maranhão o movimento de teatro era organizado pela Federação de Teatro Amador do Maranhão (FETAMA) e atuava de forma coadunada com o movimento nacional da Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA). Os grupos teatrais, em sua maioria, acompanhavam as discussões políticas e as tendências artísticas

¹ A censura e a repressão foram presenças de primeiro plano na vida teatral brasileira de 1964 a 1984, ou pelo menos durante grande parte desse período. (MICHALSKI, 1985, p7).

da época. A maior competência desse movimento de teatro era orientar as diretrizes que conduziam o comportamento de resistência cultural dos grupos filiados ao enfrentamento às políticas de implantação de grandes projetos de multinacionais em território Maranhense

Esse posicionamento do movimento teatral foi reconhecido pelas entidades de mobilização político-social que viram em alguns grupos de teatro a possibilidade de desenvolver uma parceria em suas ações. E por essa ação conjunta entre a produção teatral e algumas dessas entidades, o teatro de São Luís ficou conhecido como um movimento de resistência teatral com posicionamento político atuante.

Foi nesse contexto que o LABORARTE, reconhecidamente um grupo de produção artística comprometido com a atuação teatral, montou o espetáculo “A Canga”, sobre o qual esta pesquisadora assumiu a responsabilidade de realizar o presente estudo, com foco no Teatro de Animação e sua atuação política, como um registro do Teatro de Animação do Maranhão dos anos 1980.

Esta pesquisa é orientada pela narrativa e reconstrução de lembranças, a fim de conhecer e compreender a história e as características do Teatro de Bonecos contidas no espetáculo “A Canga”, e analisar sua atuação e abrangência. O recorte que farei nesse estudo compreenderá sua atuação entre 1984 e 1988, período de maior repercussão junto às comunidades e instituições afins, como nos mostram as documentações encontradas.

Para realizar este estudo foi preciso determinar uma visualização do seu todo, fazendo a reconstituição da sua encenação a partir do que foi possível rememorar e constatar pelas imagens encontradas no processo de pesquisa, proporcionando aos interessados o conhecimento de sua montagem: seus bonecos, dramaturgia e atuação no contexto sociopolítico do seu entorno. Nesse sentido, a partir desses elementos que lhe constituíram, buscar compreender seus significados, pois ele consiste em uma montagem urbana, efeito da relação entre campo e cidade, no qual o espetáculo se insere e como ele se construiu.

Sabe-se que numa visão classicista, a “arte” pode até ocupar um lugar de elite intelectual, (como uma arte erudita ou wagneriana), apoiada por um poder econômico, tendo sua produção comprometida e limitada pelos valores estéticos e morais da sua fonte, cuja apreciação é destinada a esse próprio universo. Porém, a arte pode não se limitar a conveniências, indo além dos padrões de consumo, manifestando-se em todas as classes econômicas, rompendo delimitações de público-alvo, expressando-se pela força criativa dos artistas, reconhecendo a arte produzida na cultura popular e integrando sua presença em todas as áreas da existência e do trabalho humano.

A partir dessa observação sobre a presença da arte nas classes econômicas, busco entender a atuação política do espetáculo estudado, sendo sua linguagem artística resultante do processo adquirido por contínuas pesquisas sobre cultura popular, no qual está inserido o estudo do Teatro de Bonecos Popular que integra o espetáculo.

Sob a ótica desta pesquisa, considero “A Canga” uma vivência artística de um espetáculo destinado a zona rural, com conteúdo voltado a cultura do campo, porém, produzido por um elenco de artistas urbanos que se propuseram atuar junto a essa realidade, cuja inter-relação se deu por meio de trocas de saberes. O elenco foi guiado por uma consciência crítica, praticando uma postura de respeito a cultura local em sua territorialidade.

Desta forma foi possível construir uma representação cênica, alegórica, capaz de retratar as problemáticas do universo em discussão, contribuindo com reflexões de possíveis desconstruções de poderes das forças dominantes de exploração econômica e opressão latifundiária da região naquele período.

A peça ganhou repercussão com os resultados alcançados, obtidos nas discussões e no envolvimento, acolhimento, aceitação e recepção das comunidades por onde se apresentou. Esse resultado levou-a a participar do primeiro “Tribunal da Terra” em Belém do Pará. Integrada ao movimento de teatro maranhense, apresentando-se nas mostras da FETAMA, no Festival Regional em Fortaleza e no Festival Nacional em Ouro Preto. Por seu desempenho, foi o único espetáculo do Nordeste a Integrar o projeto de circulação teatral “O Teatro e a Questão da Terra”, desenvolvido pelo Ministério da Reforma Agrária, em acordo com o Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário (MIRAD), CONFENATA e Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN).

Para entender todo o contexto de criação e atuação, segui seus rastros deixados em documentos, fotografias, relatos e materiais cênicos, permitindo análise das cenas, dos bonecos e do processo criativo que possibilitou a compreensão do trabalho de composição cênica como um todo. No rol de muitas evidências encontradas, seus rastros contestam sua natureza efêmera enquanto apresentação teatral e reclamam seu lugar na memória do teatro de animação maranhense.

O desafio da realização dessa proposta foi entregue a Nelson Brito², que na época respondia pela coordenação do LABORARTE e pela secretaria da FETAMA. Ele aceitou a proposta e assumiu o compromisso de coordenar todo processo de criação, produção e direção do espetáculo. Para a construção desse trabalho, Nelson Brito convidou o teatrólogo Aldo Leite³

² Jornalista, produtor cultural, pesquisador da cultura popular, ator diretor e encenador teatral.

³ Teatrólogo, Professor Mestre em Teatro da UFMA, ator, dramaturgo e diretor teatral

que colaborou fazendo a preparação corporal e vocal das atrizes e apresentando ao elenco o livro “Poéticas do Oprimido” de Augusto Boal, discutindo os ideais que orientaram os princípios filosóficos do espetáculo.

A equipe formada por artistas do LABORARTE, continha representantes de mais dois grupos teatrais de São Luís o “GANGORRA”, grupo teatral da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e o “GANZOLA”, grupo artístico fundado em 1983. Havia uma outra equipe compondo o grupo de produção do espetáculo, formada pelos técnicos das entidades envolvidas, coordenada por Marluze Pastor⁴, os quais acompanhavam o espetáculo aos locais das apresentações assegurando a logística e assessoramento agrotécnico às comunidades.

Ressalto a importante contribuição dos artistas que integraram a equipe da referida peça com suas póstumas lembranças, sendo estas personalidades importantes para a cultura da cidade de São Luís. Faço uma identificação respeitosa desses artistas com o reconhecimento dos nomes aqui mencionados. Diretor artístico: Nelson Brito; Preparador de elenco: teatrólogo Aldo Leite; Sonoplastia: caixeira do Cacuriá D. Teté; Cenógrafo e Coordenador da oficina de bonecos: artista plástico Vagner Alhadeff; Restaurador dos bonecos: bonequeiro Beto Bitencourt. Eles faleceram, mas deixaram para nós o compromisso com a continuidade e o respeito ao fazer teatral. Levaram consigo seus testemunhos, mas ficaram suas contribuições nesta história e são imprescindíveis na construção da análise dessa pesquisa.

A pesquisa é um estudo de caso com abordagem qualitativa e análise de documentações coletadas em recortes de jornais e arquivos das entidades envolvidas, bem como entrevistas com artistas, lideranças comunitárias e membros das entidades responsáveis pelas realizações das apresentações — principalmente aquelas que permanecem atuantes até a data de 2021.

Um fato importante a ser destacado é que, no mesmo período de realização desta pesquisa, ocorreu a pandemia do COVID 19, interferindo nos processos de investigação e alterando seu planejamento, necessitando controle e equilíbrio nas adaptações entre as etapas do estudo iniciado, possibilitando-lhe continuidade. A pandemia forçou as pessoas a viverem em isolamento, numa atmosfera de medo e insegurança. Tive que me adaptar às novas exigências de convívio e criar estratégias para realizar as entrevistas, compartilhamentos de registros e documentos necessários para o estudo. As plataformas digitais e redes sociais possibilitaram uma ponte tecnológica entre o passado e o presente, para incluir a memória do teatro de bonecos no futuro que já se descortina.

⁴ Engenheira agrônoma que idealizou e coordenou o projeto Canga, como técnica da “Cáritas Brasileira” em São Luís, Maranhão, em 1984.

Para guiar este estudo faço uso do suporte teórico de Ana Maria Amaral (1991) acerca do universo do teatro de animação, Tácito Borralho (2005, 2012, 2018) guiando o estudo sobre boneco popular maranhense, e Augusto Boal (2009, 2014) e com o sistema de “Teatro do Oprimido”.

Realizo o presente estudo distinguindo os elementos que lhe abrangem e lhe constituem organizados em cinco capítulos. Nesta introdução apresento os objetivos e estrutura do trabalho. No segundo capítulo sob o título “Um espetáculo de bonecos e atores”, trago uma reconstituição do corpo do espetáculo, com informações que possam contribuir para uma imagem mais próxima possível da sua proposta cênica, por meio dos seguintes itens: O que é A Canga; Quem o compôs; Equipe artística; O texto escrito, e; Visualidade das cenas.

No terceiro capítulo, “O componente de animação desse espetáculo”, abordarei a origem dos bonecos e suas características, para reconhecê-los em um tipo de boneco teatral que se aproxima do popular, distribuídos através dos itens: Sua Genesis – O Útero (LABORARTE); O Teatro de Bonecos; Características dos bonecos. Após conhecer os aspectos da composição e plasticidade incluindo os bonecos que o compõe, coube compreender a relação do espetáculo com o público.

Intitulado “O contágio com o público”, exponho no quarto capítulo minhas reflexões sobre o acontecimento do espetáculo sob o contexto da recepção, procurando entender como se deu o envolvimento do espetáculo com o público nas comunidades. Desta forma, seccionei por itens: Formas de Recepção; Formas de Diálogos com os receptores, e; Lembranças dos Artistas.

Para compreender os resultados da pesquisa cotejando com a realidade teatral dos anos 2021, procuro organizar como finalização do presente trabalho, organizo a seção final da seguinte forma: À Guisa de Conclusão; Ecos da Temporada de 1984 a 1988, e; Minhas considerações finais, entendendo a complexidade do espetáculo e o que ele representa para nossa história do Teatro de Animação no Maranhão.

Disponibilizo as Referências Bibliográficas pois elas revelam as fontes primárias e secundárias da pesquisa. Os Anexos corroboram para que o leitor faça sua apreciação livremente e formule suas observações diretamente das fontes documentais comprobatórias em fotografias e recortes de jornais.

2 UM ESPETÁCULO DE BONECOS E ATORES

Neste capítulo apresento a escrita dramatúrgica do espetáculo “A Canga”, ressaltando os elementos de suporte que estruturaram a concepção cênica da obra, a fim de aproximar o leitor dos acontecimentos que geraram a montagem desse espetáculo. As descrições dos processos realizados tornam-se fundamentais, uma vez que trarão elementos para apreciação detalhada dessa empreitada cênica.

A transcrição do texto dramatúrgico na íntegra possibilita a compreensão plena da montagem realizada, revelando a importância da obra para o momento em que foi concebida. Inclui-se a participação do teatro de animação já praticado pelo LABORARTE. Ressalta-se a importância do texto como registro para a história da dramaturgia do Teatro de Animação maranhense, na tentativa de resgatar uma obra que estava fadada a se perder no tempo. Ressalto ainda a reconstituição imagética da montagem, construída por fotografias e narrativas de lembranças dos artistas que participaram direta e indiretamente do espetáculo.

2.1 O que é “A Canga”?

Trata-se de um espetáculo teatral com atores e bonecos, escrito/montado no ano de 1984, tendo como temática a exploração do trabalhador rural, sua vida no campo e seus conflitos. Se deve a escolha do nome “A Canga”⁵ para título do espetáculo por simbolizar com bastante precisão a situação vivida pelos trabalhadores rurais, fazendo uma referência ao tipo de trabalho ao qual eram submetidos.

O espetáculo aborda as fases de produção do trabalho do homem no campo e os pilares que sustentam as estruturas de poder que mantinham as relações familiares daquele momento histórico (relação conjugal, criação dos filhos), religião (igreja, e sacramentos como o batismo), educação, saúde, trabalho, produção e exploração latifundiária. O texto tange essa realidade, narrando a rotina de uma mulher quebradeira de coco. O roteiro acompanha a personagem revelando seu universo, mostrando seu convívio em família e no trabalho.

Composto por três cenas, o espetáculo tem os Bonecos como desencadeadores dos conflitos, provocando no espectador momentos de reflexão que os instigavam à participação a

⁵ Expressão que faz referência a um tipo de aparelho rural que possui o mesmo nome e serve de tração dos animais ao carro de boi: CANGA, peça de madeira que prende os bois pelo pescoço e os liga ao carro, ou ao arado; jugo. Pau que os carregadores põem aos ombros para suspender fardos. Opressão, sujeição. (HOLANDA, 1986.)

partir da exposição de fatos da sua realidade, suscitando reações de demonstração de insatisfação explícita.

A primeira cena é protagonizada por bonecos, sendo utilizada quase totalmente a técnica de manipulação de luva. As ações realizadas na cena refletem o comportamento coletivo que atinge a maioria das quebradeiras de coco em sua rotina doméstica. A cena se passa dentro da casa da personagem Rita, mulher agricultora e quebradeira de coco babaçu. Estão em cena, Rita, seu marido e seus filhos.

A segunda cena é realizada somente por duas atrizes. Neste momento a montagem faz uma troca de recursos cênicos, deslocando-se da empanada onde eram apresentados os bonecos, para o prosscênio. A personagem Rita — que na primeira cena era representada por uma boneca de luva — passa a ser interpretada por uma atriz e o texto dá sequência ao conteúdo da trama, mostrando-a chegando ao seu ambiente de trabalho — os cocais de babaçu. Para contracenar com Rita e compor o diálogo na cena, entra a personagem Dona Sebastiana, também quebradeira de coco.

A proposta de interpretação cênica primava por utilizar apenas recursos de expressão corporal das atrizes no que concernia a exibir toda a materialidade exigida, como se estivessem presentes os objetos utilizados de praxe. Isso ficava a cargo da interpretação e gestualidade das atrizes.

A terceira cena era realizada com atores e boneco, aqui sendo utilizado um elemento animado: boneco gigante — com a técnica do boneco habitável (ou boneco de vestir). O enredo dá seguimento à rotina da personagem Rita, mostrando o momento de encontro e sua relação com outros trabalhadores rurais para a comercialização da sua produção. Fazem parte dessa cena, Dona Sebastiana, atriz; Sr. Nicolau, ator, e; Sr. João Olhudo, boneco (o latifundiário).

O Teatro de Bonecos volta a fazer parte da encenação por meio da participação do boneco gigante, que simbolizava a relação de opressão imposta pelo sistema agrário vigente da época. A estrutura do roteiro empregou a música como recurso sonoro, elemento essencial para o desenvolvimento do espetáculo enquanto instrumento de interligação entre as cenas. Compostas exclusivamente para o espetáculo, as músicas tiveram a assinatura da senhora Almerice da Silva Santos, seu nome de batismo, mais conhecida pelo nome artístico Dona Teté caixeira, compositora e intérprete do Cacuriá⁶.

⁶ O Cacuriá, uma dança de origem maranhense, foi criado sob encomenda, de acordo com os descendentes de seus fundadores, por Dona Filoca e Seu Lauro, em 1975, na cidade de Guimarães, e levado posteriormente para a capital, São Luís. O Cacuriá rapidamente se difundiu, não apenas no Maranhão, mas em diversos estados do país. Em São Luís, uma das caixeiras do grupo de Lauro e Filoca, Almerice da Silva Santos (1924), mais conhecida como Dona Teté, é convidada, em 1980, a integrar o LABORARTE, participando de espetáculos de dança e, pouco

2.2 Quem o compôs

A criação do texto foi resultante do processo de trabalho coletivo desenvolvido pelo elenco e coordenado pelo diretor Nelson Brito, ficando sob sua responsabilidade a finalização da escrita dramaturgica.

A construção do espetáculo foi realizada por meio de:

- a) **Exposições de conteúdos** sobre a temática abordada na peça, a partir de palestras realizadas por técnicos pertencentes às instituições contratantes do espetáculo, nas quais participaram toda a equipe envolvida na montagem;
- b) **Leitura e debate** de uma Cartilha intitulada “A Canga”, apresentada pela Cáritas e Comissão Pastoral da Terra (CPT) como instrumento de informação para estudo de situações dos problemas de exploração do homem do campo, contendo assuntos de interesse a serem discutidos com a peça;
- c) **Laboratório de experimentações de espaço cênico**, que implicou em preparar o elenco para o trânsito e mobilização básicos do uso de dois níveis: um necessariamente fabular — implicando o espaço metafórico elevado e restrito à uma tenda específica para o Teatro de Animação, contida dentro de um palco — , ou espaço cênico mais amplo — capaz de suportar cenas com atores e atores e bonecos, configurando-se como segundo nível.
- d) **Laboratórios de atuação** incluindo exercícios práticos de aprendizagem sobre as vivências das lavradoras no campo, envolvendo a reflexão sobre posturas corporais, vocabulário do cotidiano, usos e costumes (trajes do dia a dia e do feriado, modo de se locomover, modo de operar as ferramentas de trabalho etc.).

Nesse processo, a partir das orientações e sugestões temáticas, as cenas foram se configurando com suas elaborações apoiadas em discussões que acarretaram a criação de diálogos. Esse desenvolvimento foi gradativamente elaborando um formato, submetidos a anotações e registros, dando sequência ao texto falado, o que posteriormente era sujeito a uma dinâmica de avaliação e reavaliação, até chegar à composição final: o texto escrito.

Para subsidiar o contexto da obra em processo, fez-se necessário o apoio teórico advindo das leituras e discussões de teóricos como Augusto Boal, tendo o Teatro do Oprimido exercido

tempo depois, formando grupos de Cacuriá com crianças de escolas públicas do Estado. Em 1986 cria, com o mesmo grupo, o que é hoje conhecido como o Cacuriá de Dona Tetê (HARTMANN, 2010).

grande influência na construção e desenvolvimento das cenas, além das cartilhas de educação popular fornecida pelas entidades envolvidas.

No espetáculo “A Canga” não foi empregado o sistema Coringa⁷, os atores eram os próprios mediadores das ações, fazendo seus próprios questionamentos, provocando na plateia a necessidade de interceder pelos personagens e por eles mesmos. Dessa forma, definido o teor da proposta, o Teatro do Oprimido configurou-se como o condutor principal dos rumos que seriam estabelecidos para nortear as pesquisas das composições cênicas.

Entendia-se o componente político como parte da essência teatral, porém era preciso identificar o teor dos conteúdos que seriam abordados, para assumir os posicionamentos que despontavam. Fazia-se necessário encontrar as bases para encenação que tivesse atuação pedagógica e conscientização política, pois o maior compromisso do espetáculo era com a repercussão dos conteúdos que seriam abordados e capazes de gerar ações desencadeadoras de reflexões sobre a realidade do universo agrário.

O Teatro do Oprimido possibilitou alcançar os objetivos de corroborar com o processo de análise crítica da realidade, o qual tinha sido confiado ao grupo realizar. Sua estética presente no texto, na ação cênica, na relação entre o espetáculo e o público, elenco e comunidade, evidenciou o processo reflexivo e desencadeador de discussões sobre a situação de exploração em que aqueles trabalhadores estavam inseridos, influenciando comportamentos e ações engajadoras na tomada de posicionamentos quanto ao entendimento dos seus direitos e deveres sociais e políticos.

A dramaturgia construída baseada nesse sistema mostrou-se capaz de auxiliar os processos de reflexão sobre a possibilidade de desconstrução da reprodução da opressão vivida pelos trabalhadores rurais da região em que o espetáculo se apresentou. É possível buscar caminhos para compreender o fenômeno ocorrido. O estado de empolgação para praticar um trabalho artístico foi capaz de ir além de propostas estéticas e se fez presente à possibilidade de participar de alguma ação libertadora diante do conturbado cenário político. Com toda a energia disponível de jovens artistas ainda pouco preparados, tanto teórica quanto politicamente, não dispensariam a oportunidade que se apresentava. Criou-se um espetáculo com uma mensagem bem definida. Entretanto, colocava-se o questionamento: qual a opção estética de encenação?

⁷ Segundo Augusto Boal (1975, p. 195): “O Sistema de Coringa também não nasceu porque sim, mas foi determinado pelas características atuais da nossa sociedade e, mais especificamente, da nossa plateia. Suas metas são de caráter estético e econômico. O primeiro problema a ser resolvido consiste em apresentar, dentro do próprio espetáculo, a peça e sua análise”

A princípio, o espetáculo foi concebido como uma dramaturgia para Teatro de Animação, baseado nas técnicas de teatro de bonecos ou atores e bonecos. Embora a primeira preocupação fosse com o que dizer, ou seja: o texto. Nesse sentido, não se vê delimitado um texto dramático para essa categoria de Teatro, tomando-se como referência o que pensam os teóricos da área, embora as didascálias⁸ indiquem suficientemente as ações (mesmo sem detalhá-las):

Pensar a dramaturgia para o Teatro de Animação não se restringe a focar de um lado o texto (palavra) e de outro a imagem (visual), proposição que considero superada. O Teatro de Animação é tanto o lugar da palavra quanto o da imagem. Nesse sentido, opta-se pela constituição da dramaturgia da cena: pródiga de sons e plena de silêncios, eivada de imagens falantes e de palavras visíveis, entre tantos outros "artifícios". Em sentido amplo dir-se-ia "animar" a cena com tudo que concorre para a sua consecução. (COSTA, 2000 *apud* BELTRAME; MORETTI, 2011, p. 10).

No momento de sua criação, a composição do espetáculo teve um apoio de embasamento teórico a partir da orientação do teatrólogo e professor mestre Aldo Leite que foi contatado pra ajudar na composição da segunda cena, o qual fundamentou com base nas técnicas do Teatro do Oprimido os desdobramentos das ações que se propunham — mesmo excluindo a utilização do sistema coringa. Aldo Leite estabeleceu um diálogo entre os conteúdos das cartilhas (além da "A canga") e o sistema de Boal desenvolvendo exercícios de técnicas de interpretação, contribuições utilizadas em todo o espetáculo.

Aprimorando nossa sensibilidade para revelar a realidade escondida aos olhares desatentos do cotidiano,

Na arte dos oprimidos – quer se trate de poeta solitário ou criação coletiva, em que vários cidadãos -artistas pintam um mural, compõe uma canção ou constroem um espetáculo com palavras, sons e imagens-, o processo criativo é o mesmo: aos artistas tem que se desviar do óbvio e penetrar na verdade escondida. (BOAL, 2014, p. 106).

2.2.1 Equipe artística do espetáculo

Para a formação do elenco, todos os atores deveriam ser bonequeiros ou desenvolver essas habilidades. A equipe foi composta com os seguintes nomes:

- a) Diretor /encenador: Nelson Brito
- b) Atores: Jorge Rezzo Botão, Nelson Brito. Moisés Nobre
- c) Técnicos: iluminação Lio Ribeiro, Moisés Nobre, Júlio Cesar da Hora
- d) Atrizes: Elizabeth Cavalcante, Silvana Cartágenes, D. Teté caixeira responsável pela musicalidade do espetáculo. Com a continuidade das apresentações o elenco

⁸ Instruções que o autor dá aos atores para interpretar o texto dramático, também conhecidas como rubricas.

foi sofrendo alterações, alguns integrantes saíram do espetáculo por motivos particulares e se tornou necessário algumas substituições. Passaram a integrá-lo as atrizes Elma Ueba, Concita Garcia, Aládia Cintra e Filomena.

O elenco participou de forma coletiva dos processos de montagem, incluindo criação do texto, confecção dos figurinos, restauração dos bonecos, dos adereços, do cenário e de toda a produção da peça. O encenador Nelson Brito designou artistas da equipe do LABORARTE para coordenar os trabalhos conforme sua área de conhecimento e habilidades.

Organizou-se a produção da montagem da seguinte forma: Coordenando a oficina de criação e construção estava Vagner Alhadef, responsável pela restauração e caracterização dos bonecos, criação e confecção do cenário juntamente com Telma Lopes e Beto Bittencourt, responsáveis por restaurar e confeccionar os adereços. A tarefa da costura foi realizada por Elizabete Cavalcante, criando e executando os trajes como, por exemplo, a vestimenta da tolda.

2.3 O Texto escrito

A CANGA

Criação Coletiva

Autores: Nelson Santos de Brito; Elizabete Xavier Cavalcante; Silvana Raposo Cartágenes; Jorge Augusto Rezzo Botão

ATO ÚNICO

Cena de bonecos de luva

PERSONAGENS:

D. Rita: Boneco e ator – Mãe, agricultura, quebradeira de coco babaçu

Sr. Justino (boneco) - Pai e agricultor

Deusa – (boneca)- Filha pré-adolescente

Alexandre – (boneco)- Filho casula

Sr. João Olhudo – boneco Gigante –fazendeiro

D. Sebastiana – (ator) quebradeira de coco

Sr. Nicolau – (ator) lavrador

1ª CENA

Teatro de Bonecos

(Amanhecer. O galo canta, barulho de bichos. Rita levanta-se, lava o rosto, gargareja, começa a fazer o café).

RITA – Justino...Justino, levanta homem!

JUSTINO – Huumm...

RITA – Levanta homem que o dia já está saindo.

JUSTINO – Humm...hum. (sai para lavar as mãos e o rosto)

RITA – Deusa, Deusinha!

DEUSA – Senhora mãe!

RITA – Tá na hora menina, levanta.

DEUSA – Bença mãe.

RITA – Deus te guie pro bem. Menina esgadelhada, parece até que viu alma! Vai pentear o cabelo e acorda Alexandre.

DEUSA – Tá certo mãe. (De fora) Acorda Alexandre, acorda pequeno.

ALEXANDRE – Me larga!

DEUSA – Acorda pequeno, mamãe tá chamando.

ALEXANDRE – Ai, não me derruba. (Chorando) Mãe Deusa me derrubou!

RITA – Que diabo de zuada é essa? Já amanhece o dia vocês me atormentando, eu pego vocês de peia que vocês vão ver ...

ALEXANDRE – Mamãe, foi ela que me derrubou da rede.

DEUSA – Mentira mãe, eu só chamei ele.

ALEXANDRE – Bença mãe!

RITA – Deus te dê juízo. Pega o machado e leva pra teu pai amolar. E vão lavar a cara.

ALEXANDRE – (Vai pro quintal) Bença pai!

JUSTINO – Deus te abençoe. E tu menina não toma mais benção?

DEUSA – Bença pai.

JUSTINO – Deus te abençoe. (Alexandre provoca Deusa) Te ajeita menino, só vive com bandalheira!

ALEXANDRE – Papai ela me derrubou da rede.

JUSTINO – (Não ouve Alexandre. Vira para Rita e lhe dá uma palmada) Eta fartura!!

RITA – Saliência, homem.

ALEXANDRE – Cadê meu café mãe?

RITA – Pega a cabaça e vai pegar água no poço.

ALEXANDRE – Ah! Mãe, me dá logo o café.

RITA – Vai logo menino.

ALEXANDRE – Poxa mãe, tudo eu, tudo eu...

RITA – Deixa de preguiça menino. Deusa vai contigo.

DEUSA – Vambora.

JUSTINO – Cadê a farinha Rita?

RITA – Apanha lá dentro.

JUSTINO – (Sai. De fora) Só tem essa farinha Rita?

Rita – Só.

JUSTINO – Então tem que comprar mais lá na barraca.

RITA – Eu digo depois pros meninos irem comprar. (Põe o café) Tá preocupado?

JUSTINO – Eu tenho que andar ligeiro, ontem quando chegamos lá o gado da fazenda de Zeca Bastos já tinha estragado umas duas linhas.

RITA – Esses donos de fazenda vivem só pra atazanarem a vida da gente.

JUSTINO – Mas nós já decidimos. Se esse gado entrar de novo no roçado, nós mata ele!

RITA – Homem, vê lá o que vocês vão arrumar. Zeca Bastos é metido a valente e tem um monte de capanga.

JUSTINO – Mulher, nós já demos parte desse bicho umas pouca de vezes e ele nem liga. Agora nós decidi: matamos e fazemos o apuro, daí se leva o dinheiro lá pro sindicato e ele vai buscar lá.

RITA – E Zeca Bastos vai aceitar isso homem, ele vai é arrumar a maior confusão tu vai ver...

JUSTINO – Então nós havemos de ficar de braços cruzados e deixar o bicho estragar a roça toda.

RITA – Não to dizendo isso homem, eu sei que não pode ficar assim, mas eu fico preocupada.

JUSTINO – Mulher, se a gente abaixa, muito, aparece os fundos. Meu pai sempre botou roça no aberto e nunca teve essa complicação. Com a chegada dessas fazendas é que apareceu esses problemas, essas confusões...

RITA – Homem, tu sabe o que faz, mas não pensa que vai ser fácil.

JUSTINO – E tu acha que nós não sabe disso?

(Aparecem Deusa e Alexandre. Vem do fundo com as cabaças.)

DEUSA – Não deixa derramar a água pequeno.

ALEXANDRE – Eu sei, não me empurra.

DEUSA – Anda.

ALEXANDRE – Eu to andando.

DEUSA – Caminha menino se não eu passo por cima de ti.

ALEXANDRE – Não me empurra...

DEUSA – Então sai da frente!

ALEXANDRE – Hummm...

DEUSA – Anda, jumento empambado!

ALEXANDRE – Jumento ampambado é tu.

DEUSA – Eu te dou um cascudo.

ALEXANDRE – Não me provoca.

DEUSA – Anda é que é, lerdo!

ALEXANDRE – Ah! É? Então olha! (Derruba a cabaça de Deusa)

DEUSA – Ah! Tu quebrou a cabaça...vou dizer pra mamãe, tu vai apanhar.

ALEXANDRE – Tu foi culpada, tu tava me empurrando.

DEUSA – Mas foi tu que derrubou ela, eu vou contar pra mamãe.

ALEXANDRE – Se tu contar, eu digo pra ela que tu tava fumando escondido.

DEUSA – É. Então eu digo pra ela que tu tava alizando a pintinha lá no poço.

ALEXANDRE – A pintinha é minha e eu alizo mesmo.

DEUSA – Então eu vou contar pra mamãe.

(Os dois entram correndo e gritando pela mãe)

RITA – Que zuada é essa que vocês já estão fazendo aí? Cadê a cabaça Deusa?

DEUSA – Mamãe, Alexandre quebrou a cabaça.

ALEXANDRE – Mentira mãe, ela que tava me empurrando.

DEUSA – Mas foi tu que derrubou a cabaça.

ALEXANDRE – Mamãe, Deusa tava fumando escondido.

RITA – Bando de semvergonha, peraí que vocês vão aprender a me respeitar.

(Pega Deusa e começa a bater) No dia que te encontrar fumando eu faço tu engolir o cigarro e ainda quebro teus dentes, e isso é pra ti não quebrar a cabaça...

DEUSA – Mamãe deixa só eu lhe contar uma coisa, Alexandre tava alizando a pintinha lá no poço que eu vi.

RITA – Deixa de saliência menina, vai logo buscar a cabaça, minha e de teu pai. Eu vou cuspir aqui, vai num pé e volta noutro.

ALEXANDRE – Não te disse que a pintinha era minha.

DEUSA – Tu vai pegar um cascudo.

JUSTINO – Mas não é possível Rita, mal amanhece o dia e esses meninos já estão brigando.

Rita – Mas a culpa é tua.

JUSTINO – Minha?!

RITA – É. Já te disse não sei quantas vezes pra gente batizar os meninos.

JUSTINO – Ah! Quer dizer que eles são danados porque não são batizados.

RITA – É. Fica um bando de menino desse tamanho, tudo pagão. Fica que nem uns capeta.

JUSTINO – É filho é meu, como é teu. Se eu tenho culpa tu também tem.

RITA – Mas os padrinhos de Deusa eu já procurei e os de Alexandre? Tu ficaste de procurar e nunca...

JUSTINO – Ora!...Os padrinhos de Alexandre pode ser... O vereador e a mulher dele.

RITA – Por quê?

JUSTINO – Ora! Porque eles podem ajudar a gente...

RITA – Ajudar como?

JUSTINO – Eles podem mandar os meninos pra uma escola mais pra frente.

RITA – Ajuda nada, homem. Tem um mote de afilhado aí pela roça. Ele só aparece aqui de eleição em eleição. Ajuda que eles dão é um vestido, um par de sapatos e depois que a gente vota, eles tomam chá de sumiço.

JUSTINO – Então quem tu queres pra padrinho?

RITA – Sebastiana e Seu Antônio que são amigos da gente, moram aqui perto, a gente conhece, quando precisa as crianças ficam lá; Seu Antônio trabalha contigo, melhor que esses políticos.

JUSTINO – Ora! Se tu já tinha escolhido os padrinhos, pra que tu fica me atazanando.

RITA – Pergunta! Foi porque tu que ficou de arrumar os padrinhos de Alexandre.

JUSTINO – Então pronto, tu resolve tudo.

RITA – Nada disso, eu falo com Sebastiana e tu procura o padre pra saber quando tem batizado.

JUSTINO – Tá, domingo eu vou na sede e se eu encontrar o padre eu falo com ele...

RITA – Se encontrar, não. Tu tem que providenciar isso, eu não aguento mais esses pequenos.

JUSTINO – Agora imagina se batizado vai aquietar esses meninos.

RITA – Aquieta sim. Pelo menos quando morre não fica que nem cachorro, sem alma.

JUSTINO – Se fosse por isso os filhos de Antônio eram santinhos...

RITA – É porque os padrinhos não rezaram direito na cabeça deles.

JUSTINO – Hen, hein! Rita. Cadê os meninos que não chegam com essa cabaça?

RITA – Devem tá se acabando por aí.

ALEXANDRE – Tá aqui pai.

DEUSA – Tá aqui pai.

JUSTINO – Tô indo mulher.

ALEXANDRE – Mãe me dá o café.

RITA – Tá na mesa.

DEUSA – Só tem essa farinha?

RITA – Só. Mais logo tu passa na quitanda pra apanhar mais.

ALEXANDRE – Ah! Mãe assim eu vou ficar com fome.

RITA – Menino apanha uma banana, um buriti e come. Deusa tu olha a panela, não deixa o feijão queimar senão eu acabo contigo. Alexandre tu varre o quintal.

ALEXANDRE – Ah! Mãe eu vou pegar passarinho.

RITA – Tu varre o quintal, depois tu vai pegar passarinho que é tempo que a arapuca já pegou alguma coisa.

DEUSA – Mãe, hoje eu não vou pra escola.

RITA – Por que menina?

DEUSA – Porque a professora não foi ontem nem antes de ontem.

RITA – Vai sim, senhora. Se ela não foi é porque aconteceu alguma coisa. Vê lá se vocês vão brigar, se eu souber por boca de alguém que vocês andaram se estaponando, eu acabo com a vida de vocês. (Sai)

DEUSA – Olha Alexander, agora a gente vai brincar, mas não brigar.

ALEXANDRE – Tá certo então a gente vai pegar passarinho.

DEUSA – Então vê se tu não demora, empambado!

ALEXANDRE – Tu já começa?

(Blackout)

Fim da primeira cena.

Visualidade das cenas

2ª CENA

(QUEBRA DE CÔCO)

RITA – (Chegando numas palmeiras) Sebastiana é aqui (Chamando a companheira) vêm logo mulher, antes que cotia enterre tudo!

SEBASTIANA – Tô indo!

(Rita começa a juntar o côco em um canto, deposita o machado e a troucha com comida)

SEBASTIANA – (entrando) É côco muito!

RITA – Eu não te disse mulher? Da última vez que passei aqui os galhos já tavam secos.

SEBASTIANA – (depositando suas coisas no canto oposto) Hoje a gente desconta a semana passada. É côco muito!... (começa a juntá-lo)

RITA – Um dia é da caça o outro do caçador...

SEBASTIANA – Eu já nem sei senhora.

RITA – Não sabe o quê?

SEBASTIANA – Se tem dia de caça e dia de caçador.

RITA – Mas não tem?

SEBASTIANA – E eu sei lá. Lá em casa pelo menos a coisa tá sempre no mesmo....

RITA – E não é melhor assim?

SEBASTIANA – Melhor coisa nenhuma, quando não é um menino que tá no fundo da rede é outro. Agora mesmo é o menorzinho se roendo de dor de barriga.

RITA – Mas o que ele comeu?

SEBASTIANA – E eu sei lá!

RITA – Tá com caganeira?

SEBASTIANA – E da braba...

RITA – Dá chá de olho de goiabeira.

SEBASTIANA – É tanto aperreio que nem dei conta. E além do mais foi de madrugada que o pequeno acordou gritando.

RITA – Lá em casa vez por outra é a mesma coisa.

SEBASTIANA – Tá lá se borrando todo, suando frio que dá pena.

RITA – Só pode ter sido fruta braba que ele comeu.

SEBASTIANA – Ou terra! Sei lá. O bichinho vive com a unha pretinha... ontante mesmo tava tão bonitinho, todo espevitadinho nun canto, escravatando a parede...

RITA – Essas crianças vivem é cheia de lumbriga!... Eu agora plantei mastruço em volta da casa toda pra ver se as bichinhas não acaba com a gente...

SEBASTIANA – Eu to aqui, mas to com o sentido lá. Deixei o maiorzinho com o bichinho tomando conta.

RITA – Mas senhora não vai ele dar comida pro doente, senão piora...

SEBASTIANA – Eu deixei um migauzinho ralo na tacuruba, só pra esquentar e dar quando ele chorar de fome.

RITA – Ou de vontade de fazer precisão... (rindo)

SEBASTIANA – Eles se arrumam. O que se há de fazer?

RITA – Reze Bastiana, faça uma benção!

SEBASTIANA – Tem hora que a gente tá tão sem rumo que nem reza adianta. Além do mais se reza curasse...

RITA – Vira essa boca pra lá. Deus castiga.

SEBASTIANA – Quá senhora! Uma hora é uma contrariedade com a roça, outra hora é doença de filho, isso sem falar em mim, que vivo fraca feito um traste!

RITA – Ih! Sebastiana, nem se fala; Justino saiu de casa dizendo que hoje eles matam o gado de Zeca Bastos.

SEBASTIANA – Então! Agora esse desespero, dessa chateação desse gado. O homem chega em casa que nem diabo, brigando com todo mundo e isso sem falar em mim ando fraca desse jeito...

RITA – Coragem mulher. A gente não pode dar o braço a torcer, assim sem mais nem menos.

SEBASTIANA – Tem razão! Mas a gente sozinha nunca tem força bastante...

RITA – E a gente por um acaso tá só nessa coisa toda?! A senhora não vê no sindicato? A gente precisa é se unir cada vez mais, pra espantar os bichos maus que vive por volta da gente.

SEBASTIANA – Eu até pensei em nem quebrar côco hoje e levar o pequeno no posto médico.

RITA – Então! É assim, a gente tem sempre tomar uma providência. Não se pode ficar de braço cruzado. Já devia ter levado.

SEBASTIANA – Mas também a gente vai lá e não serve de nada!

RITA – Como não serve? Então a gente no sindicato lutou pra conseguir esse posto médico e a senhora diz que não vale nada?

SEBASTIANA – Mas é que só dão pílula pra gente... Pra toda sorte de doença, é só uma qualidade de remédio... Eu tô já é não pagando nada.

RITA – Calma! Uma coisa é a gente pagar o sindicato, outra é o posto médico. O sindicato é que luta, defende a gente, então esse a gente não pode negar. Agora o posto médico é outra coisa...

SEBASTIANA – Médico que é bom não tem.

RITA – Senhora a gente vai lutando, lutando que a coisa melhora...

SEBASTIANA – Por que se a gente paga tem direito ou não tem?

RITA – Ora se tem! Que pergunta.

SEBASTIANA – Pois então?

RITA – Pois então, o quê? Dia de reunião no sindicato a senhora já reclamou? Já disse que não tá satisfeita? Aqui é que não vai resolver...

SEBASTIANA – Esse pessoal todo pensa que a gente por ser pobre é burro, isso que é.

RITA – E pensa mesmo, até a gente dá um coice neles. Aí eles vão ver que esse burro tem força até pra capar um deles...(risos) E além do mais eles pensam assim sabe por quê? Porque a gente não reage. Eles tão aí pisando na gente e a gente tá encolhido nos cantos!...

SEBASTIANA – Tu tem razão. A gente aguenta tudo caladinho, achando que Deus é quem quer...

RITA – Senhora, conversa de dois não dá pra três, não meta Deus nessa história, porque esse mundo é tão grande que ele nem dá conta de ver tudo...

SEBASTIANA – É. A gente deve de dar um sentido no nosso viver...

RITA – Isso comadre! Não fique por aí como galinha choca! Deus ajuda a quem cedo madruga... brigando!...

SEBASTIANA – (Levanta-se para pegar côco) Ai... ai!...

RITA – O que foi?

SEBASTIANA – Uma visgada que deu. To com um desmantelo que só vendo...

RITA – Toma “madrevita”, diz que é um santo remédio...

SEBASTIANA – Diz que é bom, mas que depois que a gente para de tomar, emprenha logo.

RITA – Sendo assim, não tá mais aqui quem falou.

SEBASTIANA – Eu vou me consultar com meu pequeno no posto médico.

RITA – Isso! Faça isso, mulher. Mas me diga uma coisa: a gente não ia fazer uma quebra na sexta – feira na tua casa?

SEBASTIANA – E não vai? As mulheres todas já estão avisadas. Cada dia a gente se reúne na casa de uma pra quebrar o côco. Mas por quê?

RITA – Por causa do funrural. Eu acho bom quando a gente tiver todas reunidas, a senhora falar do seu descontentamento com posto médico. Aí todas juntas a gente resolve o que fazer, que medida a gente tem de tomar. Porque sindicato é uma coisa, é sindicato. Outra é posto médico.

SEBASTIANA – É, porque ta arriscado daqui há algum tempo, esse posto fechar.

RITA – E aí nós fica que nem antes. Que até as mulheres prenhas, quase para parir, tinham de andar esse estirão todo até a sede pra fazer consulta.

SEBASTIANA – (Levanta-se pra pegar a comida que está a um canto) Por falar nessa estória de prena, até que me lembrou de uma... cala-te boca!

RITA – Conte logo!

SEBASTIANA – Senhora, eu não gosto de fuchico.

RITA – Que fuchico coisa nenhuma. Onde já se viu esconder barriga? Ela acaba aparecendo mesmo!

SEBASTIANA – Eu não gosto de levantar alêve... amanhã pode ser na casa da gente.

RITA – Deixa de meia-conversa e conta logo.

SEBASTIANA – A senhora jura que não fala adiante?

RITA – E pra quê?

SEBASTIANA – Sabe a Joana? Filha de D. Tereza, que foi pra cidade estudar?

RITA – (Solta uma gargalhada) Pra isso não precisava. Por aqui até tem professor pra essas bandalheiras.

SEBASTIANA – Coitada. Agora vive o dia todo dormindo. Dorme que dá pena, deve tá fraca!

RITA – Por isso é que não se vê a cara dela...

SEBASTIANA – Eu nem tava pressentindo. Fui lá levar umas folhas de cunhapuio, tamanha 11 horas do dia, e aí é que ela tava acordando...

RITA – E a mãe já sabe?

SEBASTIANA – Se não sabe, é porque mãe é a última a saber dos acontecidos com os filhos.

RITA – Já está aparecendo?

SEBASTIANA – Não!... Quer dizer, ela tá toda cheia, os peitos grande, cadeiruda, essas coisas...

RITA – Então é filho mesmo. Mulher quando arredonda, é caroço que tem dentro!

SEBASTIANA – Coitada da D.Tereza. Manda a filha pra cidade estudar, e é nisso que dá.

RITA – Também quem manda? Era só botar na escola daqui.

SEBASTIANA – Diz que não serve pra nada.

RITA – Como não serve? Onde já se viu dizer que escola não serve pra nada?

SEBASTIANA – Eu não digo todas. Digo essa daqui.

RITA – Mas mesmo essa. Tá certo: não tem banco pra todo mundo, as professoras vivem se queixando que ganha pouco, que o dinheiro atrasa...

SEBASTIANA – Os lá de casa tão com calo na cabeça, só de levar mocho e trazer...

RITA – Mas o filho de quem que é?

SEBASTIANA – Só pode ser do filho da xxx patroa dela na cidade.

RITA – Mas que patroa?

SEBASTIANA – Mas então? Essas da cidade mandam convidar as moças daqui, mas é pra servir de empregada pra elas. E estudo que é bom, nada! Quando muito, vão pra escola de noite, mas mortas de trabalhar o dia todo, fazem é dormir no colégio...

RITA – Mas que exploração! Lá de casa filha minha não vai lavar pano de bosta de ninguém. Lava os lá de casa...

SEBASTIANA – E agora que são elas. A pequena tai, depois bota o filho no mundo e pai tá lá, lampreirinho na cidade, esperando outra chegar pra emprenhar...

RITA – A gente deve se perguntar muito quando oferecem essas esmolas... Eu hein esmola quando é grande, o pobre desconfia...

SEBASTIANA – Eu fiquei sem jeito de puxar o assunto com D. Tereza. A língua coçou mas eu me fiz de calada.

RITA – Fez bem. Os lá de casa vão estudar mesmo é aqui. Eu vou de vez em quando conversar com a professora, saber como os meninos tão indo, se não tão sendo mal criado, se tão respondendo a tabuada... porque o nome até que eles já sabem escrever.

SEBASTIANA – Então, já podem votar.

RITA – Sim. Mas não aprende só pra votar, vão aprender cada vez mais, sabe pra quê? Pra saber escolher em quem votar. Não vai ser só por causa de um par de sapato que a gente vai votar. A gente vai pensar direito, conversar com todo mundo...

SEBASTIANA – Aprender é tão bom, não é senhora?

RITA – Se é! A gente vai descobrindo as coisas devagarzinho. Lendo os romances, as notícias do sindicato...

SEBASTIANA – Marido pode até enganar a gente que não sabe ler...

RITA – Por causa de quê?

SEBASTIANA – A senhora já pensou se alguma sirigaita escreve pra eles e a gente não sabe destrinchar a carta?

RITA – Quá senhora! Nem me fale nisso com esse sol quente na moleira! Ele ia engolir carta, envelope, ave-maria, nem sei...

SEBASTIANA – Senhora então vamos nos precaver!... A gente nunca sabe quando tá sendo enganada... Marido é como político... discursa, discursa, e na hora “H” ...

RITA – Senhora a conversa tá boa, a gente até que já quebrou uns quilinho de côco. Vamos embora?

SEBASTIANA – Vamos! A gente não vai poder ficar mesmo até detardizinha por causa da desinteria do piqueno. Fica pra logo.

RITA – É! Amanhã a gente volta pra juntar côco pro multirão!...

(Arruma as trouxas etc. Sai)

3ª CENA

SEBASTIANA – (Entra carregando um saco com a produção. Procura conversar com a plateia)

RITA – Oi Sebastiana a senhora por aqui?

SEBASTIANA – Então senhora, dessa vez eu resolvi vir fazer as contas eu mesma. Na colheita passada o homem chegou em casa bêbado e disse que ainda ficou devendo; nisso deve ter alguma coisa errada, ou esse homem me enganou ou as conta tão errada.

RITA – Que te enganou nada mulher, isso é robalheira da grossa. Da outra vez mal deu pra pagar as contas.

SEBASTIANA – Ah! Mas hoje eu peito seu João é de frente, não é possível que o homem sendo meu compadre, padrinho do meu filho, vai querer fazer uma disgraceira dessa com a gente.

RITA – Ora se vai, o nome dele é João olhudo é só de ganância, chega o olho dele já tá até estufado.

SEBASTIANA – Da última vez que ele foi lá em casa, foi só pra pegar umas mandioca, umas fruta...

NICOLAU – Bom dia gente. Como tem passado?

RITA – Amargamente mais alegre sempre.

SEBASTIANA – Seu Nicolau como vão as coisas por lá?

NICOLAU – Ta tudo ruim senhora, deu bicho na raiz e depois na folha, e me estragou mais da metade da produção. Eu não sei como eu vou me arranjar, eu já tava devendo o homem agora não sei mais nem o que fazer.

SEBASTIANA – Siô mais que desânimo é esse?

NICOLAU – E não é pra tá? Só de fórum eu pago um absurdo, e o resto eu tenho que tirar o sustento da minha família toda. A minha conta com seu João já está desse tamanho, e ainda por cima a colheita foi do jeito que foi.

RITA – Mais siô, o que é que o senhor tira tanto pra ficar com a conta assim?

NICOLAU – Eu só tiro o necessário como todo mundo.

SEBASTIANA – Seu Nicolau venha cá... Por que o senhor não bota umas pedrinhas nesse arroz só pra aumentar o peso?

NICOLAU – E eu não já fiz isso? Mas mesmo assim é pouco. O inverno veio bonito esse ano, eu já tava contando com uma colheita melhor... aumentei a roça...

RITA – Mais é isso seu Nicolau, Deus dá a farinha e o diabo vem e fura o saco. Quando não é bicho, é o diabo do gado desses homens que vem pra atrapalhar.

NICOLAU – É isso mesmo, Dona Rita. Como é que ficou a questão com Zeca Bastos? Ouvi dizer que os homens dele querem agarrar Justino pra dá uma surra nele.

RITA – Eu tô até com medo, sabe como é Justino, é afoito. Eles mataram o gado apuraram e deixaram o dinheiro no sindicato, aí Zeca Bastos disse que o dinheiro era pouco porque o gado dele era de estimação, era do filho dele.

SEBASTIANA – De estimação, de estimação é o rabo da mãe dele.

NICOLAU – Isso é só conversa fiada.

RITA – E então quer dizer que agora nós vamos plantar pra engordar o gado desses homens?

SEBASTIANA – Bicho de estimação a gente cria é em casa, como cachorro, gato, passarinho...

NICOLAU – O pior é que eles nunca querem pagar os estragos na roça. Justino deu parte?

RITA – Deu sim homem, mais de uma vez.

SEBASTIANA – E esse delegado faz alguma coisa pra rico? Se fosse com um de nós já tava na cadeia.

RITA – São tudo culiado, o sindicato é que tá procurando um Dr. Advogado

NICOLAU – Tu podia era ir onde o padre que ele pode dar uma ajuda.

RITA – Esse padre não fede nem cheira. Ele não toma partido de um lado nem de outro.

SEBASTIANA – Das outras vezes que nós fomos procurar, ele disse que a gente tava certo, que ele apoiava, mais fica só nisso.

RITA – Eu não sei se ele tem medo ou preguiça.

(Barulho ao fundo)

NICOLAU – Psiu! O homem já vem chegando.

SEBASTIANA – Cadê ele? Ô compadre pensei que o senhor não vinha mais.

JOÃO OLHUDO – Como vai comadre? Tudo bem? E a família?

SEBASTIANA – Eu vou indo assim como Deus quer, seu afilhado é que ta adoentado.

JOÃO OLHUDO – É coisa séria?

SEBASTIANA – É a caganeira de sempre, mas a cada vez ela em mais forte.

JOÃO OLHUDO – Cuide do menino direito, eu não quero afilhado molenga.

NICOLAU – (Para o público) – É ... molenga vai render pouco pra ele.

JOÃO OLHUDO – E o compadre?

SEBASTIANA – Ficou em casa, dessa vez eu vim fazer as contas.

JOÃO OLHUDO – Parece que o negócio foi bom por lá!

SEBASTIANA – Também, trabalhamos feito uns condenados...

JOÃO OLHUDO – Dona Rita como vai?

RITA – Eu vou passando seu João.

JOÃO OLHUDO – Eu soube da confusão com o Justino, acho que ele um pouco precipitado. (abraçando ela) mas se a senhora tiver em algum aperto, não se acanhe... eu to aqui é pra ajudar a folgar as coisas.

SEBASTIANA – Eu sei o que ele quer folgar...

RITA – Pode deixar seu João nós se arruma. Como vai dona Fátima...?

JOÃO OLHUDO – (atrapalhado) – Bem dona Fátima... Dona Fátima foi ver os meninos na escola em São Luís.

RITA – Espero que ela volte logo.

SEBASTIANA – Pro bem da gente.

JOÃO OLHUDO – E o tambor seu Nicolau? Vai brincar na festa?

NICOLAU – Vai sim senhor, tá bonito.

JOÃO OLHUDO – Faça o favor seu Nicolau, se achegue aqui e me ajude a colocar essas coisas... e então siô como vão os preparativos para a festa, dizem que vai ser um festão?

NICOLAU – Que nada... ta todo mundo sem dinheiro... o senhor não quer dá um boizinho... um porco... um pato... uma galinha...

JOÃO OLHUDO – Senhor todo ano é essa mesma coisa e acaba sendo aquele festão. Vamo embora gente, vamos levar essas coisas pra quitanda. (Saem cantando...)

JOÃO OLHUDO – Eia, pare aí compadre, vou pegar a balança.

NICOLAU – Esse homem tá pensando que eu sou boi...

JOÃO OLHUDO – Vamos lá, comadre, venha logo a senhora.

SEBASTIANA – Pois não, comadre me ajude aqui.

JOÃO OLHUDO – Deixa eu ver... quantas linhas foram?

SEBASTIANA – Sete.

JOÃO OLHUDO – Sete linhas: catorze alqueires do fórum... Vamos ver sua conta: tanto que ficou devendo do ano passado, mais tanto de remédio, mais tanto de etc. e tal... Comadre, gostei de ver, deu pra pegar tudo certinho.

SEBASTIANA – Siô, deixa eu olhar essa conta aqui. Mas compadre o Sr. tá cobrando isso tudo só no “etc”?

JOÃO OLHUDO – Mas o preço é esse, tá tudo muito caro, é a crise!

SEBASTIANA – Ah! Não. Eu não comprei isso tudo.

JOÃO OLHUDO – Mas tá anotado. Se tá anotado é porque foi fiado.

SEBASTIANA – Ora compadre, na certa eu não sei o que eu compro?

JOÃO OLHUDO – E por um acaso eu não sei o que eu avio?

SEBASTIANA – Eu não levei isso tudo de “tal”.

JOÃO OLHUDO – Tá certo. Pra gente acertar tudo eu vou fazer um negócio de compadre. Vou abaixar o preço desse “etc” aqui e diminuir desse “tal” aqui. (Faz a soma de forma que não se perceba bem o que está falando) Pronto! Ta aqui, sobra CR\$ 20.000,00.

SEBASTIANA – Só isso? Então eu trabalho feito uma condenada e no final só recebo isso? Isso tá errado.

JOÃO OLHUDO – E isso eu to fazendo como presente pro meu afilhado.

NICOLAU – Pronto. Agora nem o presente de aniversário do garoto ele vai dar. Aí é canhenga...

SEBASTIANA – (Inconformada) Isso é ima miséria muito grande.

JOÃO OLHUDO – Com licença comadre eu preciso trabalhar. Se acheque D. Rita.

RITA – (Aproximando-se) Tá aqui. (coloca na balança).

JOÃO OLHUDO – Quantas linhas foram?

RITA – E não foram cinco, siô?

JOÃO OLHUDO – São 10 alqueires do fórum.

RITA – S. João o Sr. não acha que esse fórum tá muito alto? Afinal de contas a gente recebe a terra brutinha, o Sr. não dá uma semente, não faz uma capina!!

SEBASTIANA – Que tem burro não compra cavalo!

JOÃO OLHUDO – A Sra. Sabe quanto que eu pago de imposto?

RITA – Não, quanto é?

JOÃO OLHUDO – A Sra. Nem imagina... E o prejuízo que eu levo aqui na quitanda? Eu só tenho esse negócio aqui é pra ajudar vocês.

RITA – Eu já nem sei quem é que ajuda quem. Nós é nessa miséria e o Sr. cada vez com mais.

JOÃO OLHUDO – Mas eu soube me fazer, trabalhei pra isso.

NICOLAU – É sentado aí, esperando a colheita.

JOÃO OLHUDO – Vocês tão reclamando de barriga cheia.

SEBASTIANA – Só se for de lombriga.

JOÃO OLHUDO – Vamos deixar de conversa mole, D. Rita pegue aqui seu caderno, vamos ver... tanto que ficou me devendo...

RITA – (Interrompe-o) Epa! Peraí, a gente não ficou devendo nada, pagamos tudinho da vez passada.

JOÃO OLHUDO – Mas tá anotado aqui.

RITA – O Sr. acha que eu comi maga com febre? Se lembre que o Sr. até disse pro pessoal: tá bom de vocês fazerem que nem a Rita e Justino que pagaram tudinho, não ficaram devendo nada. Se lembra?

JOÃO OLHUDO – Calma D. Rita, deve tá no outro caderno. É tem razão, deve ser os meninos que mexeram.

NICOLAU – Esses meninos tão aprendendo a mexer nas coisas da gente desde cedo!

JOÃO OLHUDO – Vamos ver: (tanto + tanto, raiz quadrada de tanto...) A Sra. Inda tá me devendo cinco alqueires.

RITA – O quê? Não, peraí. Deixa eu ver essa conta. Mas seu João, não pode ser isso eu só levei o necessário.

JOÃO OLHUDO – O que a Sra. Pensa D. Rita, o necessário tá caro, e além do mais vocês vão tirando tudo o ano todo, quando chega no fim acham que tá caro.

RITA – E o que eu pagava com o côco?

J. OLHUDO – E o que a Sra. manda pendurar? Vocês só me dão prejuízo, deviam fazer como a comadre Sebastiana que ainda levou dinheiro pra casa.

SEBASTIANA – Eu vou até me aposentar com esse dinheirão todo...

J. OLHUDO - Vocês têm que trabalhar mais, se não ainda vã me levar a falência de tanto prejuízo.

NICOLAU – (A um canto) D. Sebastiana me segura senão eu mato esse sujeito.

RITA – O que eu penso é quando a gente nasce, já nasce é devendo, porque todo dinheiro que se ganha é pra pagar conta, e nunca dá.

J. OLHUDO – D. Rita, agora me faça o obséquio de sair daí que eu quero fazer as contas com Seu Nicolau. Venha cá, siô, bote na balança. Quantas linhas foram?

NICOLAU – Quatro.

J. OLHUDO – Só isso? O que foi que aconteceu por lá, Seu Nicolau?

NICOLAU – Foi bicho, siô, deu bicho na raiz e na folha.

J. OLHUDO – E por que o Sr. não botou veneno?

NICOLAU – Eu botei sim.

J. OLHUDO – Então como é que deu só isso?

NICOLAU – É que quando eu botei, o bicho já tinha dado e estragado mais da metade.

J. OLHUDO – Por que o Sr. não botou antes?

NICOLAU – E como é que eu ia saber que ia dar bicho? Eu não sou adivinho.

J. OLHUDO – Um homem prevenido vale por dois. Vamos ver: oito alqueires do fórum, mais cinco que eu comprei na palha... vamos ver seu caderno, aliás seu caderno eu já conheço, é que nem sua cara, já parece um prejuízo. Tanto que o Sr. ficou devendo...

NICOLAU – Eu fiquei devendo seu João?

J. OLHUDO – E não ficou? Não ta vendo anotado?

NICOLAU – Pode ter sido as crianças...

J. OLHUDO – Não Seu Nicolau, com o Sr. eu não me engano, o Sr. fica sempre devendo. Mais tanto disso e tanto daquilo...

NICOLAU – Isso tudo?

J. OLHUDO – E não me peça pra ver o caderno que esse povo já deve tá de saco cheio de tanto me ver fazendo conta. Eu quero saber é como o Sr. vai me pagar?

NICOLAU – Na outra roça...

J. OLHUDO – Nada disso. Então o Sr. acha que eu vou esperar esse tempo todo? Vamos fazer o seguinte: 2ª feira o Sr. me aparece aqui em cima do cedo pra semear um capim na solta. D. Rita diga pro Justino vim também.

RITA – Como se não bastasse tirar tudo da gente, ainda temos que trabalhar de graça.

SEBASTIANA – Pelo menos dessa Antônio escapou!

J. OLHUDO – Mas vocês não precisam se preocupar, se continuarem trabalhando direitinho, continuam contanto com a minha ajuda e com crédito na casa.

SEBASTIANA – É agora eu entendo por que o Antônio chegou bêbado em casa. É a mesma vontade que eu to sentindo agora.

NICOLAU – Senhora eu fico até com medo de me abaixar perto desse homem.

RITA – Por quê?

NICOLAU – Senão ele leva o resto que eu ainda tenho.

J. OLHUDO – (VAI SAINDO PELO FUNDO)

RITA – Olha! Ele esqueceu a canga.

NICOLAU – Seu João!

SEBASTIANA – Não espera aí! Essa canga não é dele, essa canga é nossa.

RITA – E o que a gente vai fazer com ela?

FIM

Cabe aqui ressaltar que no decorrer das apresentações o final foi sofrendo alterações, por influência da participação da plateia, como exemplificado abaixo:

(Após seu Nicolau tentar entregar a canga pra seu João Olhudo, os personagens percebem que aquela canga era deles)

NICOLAU- (temeroso, joga a canga no chão)

Eu não carrego mais essa canga!

SEBASTIANA- Agora quem quiser que pegue nela.

Todos cantam música de João do Vale

Todos – (para plateia) Plantar pra dividir ...Não faço mais isso não!

2.4 Visualidade das cenas

A partir do texto original faço um detalhamento da encenação do espetáculo, visando melhor descrição das cenas e como se constituía sua visualidade, aspectos necessários para compreensão e análise do efeito cênico provocado a partir das apresentações.

2.4.1 Cenário

Antes de começar o espetáculo, aguardando a entrada do público, ficava montada a empanada dos bonecos — no canto esquerdo e mais ao fundo do espaço cênico — onde toda a ação da primeira cena se desenvolveria. Essa tolda⁹ era construída de cano de Policloreto de Vinila (PVC), coberta por tecido e presa com amarrações. Esse era o espaço cênico reservado para acontecer a primeira cena, com teatro de bonecos, estilo Casemiro Coco, cujo cenário obedecia ao volume das figuras animadas: demonstrava o interior de uma casa — canto esquerdo um pouco ao fundo da tolda, deixando livre todo o resto do espaço exterior da casa para ações cênicas dos bonecos (Figura 1).

Figura 1 – Empanada (tolda) dos bonecos com painel de cenário



Fonte: Acervo LABOARTE

⁹ Espaço físico: palco e local do espetáculo “Barraca”, “torda”, “impanada” e, às vezes, “tenda” – assim pode ser chamado o palco onde ocorre o Mamulengo. Revestidos de tecidos – lonas, amorins, com painéis pintados logo à frente ou ainda de chitão colorido, com grande estampa – com armação feita de barrotes de madeira que, fixados por parafusos ou encaixes, possibilitem a desmontagem em pouco tempo. Na zona rural, há também a utilização de folhas de flandres, feitas de latas de querosene, colocadas no interior da barraca, correspondendo aos bastidores do palco convencional de atores. Sua serventia está atrelada a delimitação do espaço dentro da tenda, por onde os mamulengueiros circulam com os bonecos, aparecendo e desaparecendo por trás destas placas. (CEBULSKI, 2013, p. 7).

O cenário era constituído de um pequeno painel, dependurado ao fundo da empanada (tolda), pintado em branco e preto, no qual se viam desenhados em perspectiva: um jirau, uma mesa e um fogão artesanal de barro. Do lado direito, no meio do espaço reservado às movimentações dos bonecos, ficavam figuras de utensílios domésticos. Esse era um recurso cenográfico utilizado para facilitar a visualização e assimilação da dimensão espacial das ações dos bonecos, sugerir a divisão dos ambientes e possibilitar a movimentação dos personagens/bonecos pelo interior dos cômodos da casa. Pintada em ângulo frontal ao painel, estava riscado o ambiente referente à cozinha, enquanto atrás do mesmo painel, por sugestão, estaria o quarto das crianças e ao lado, num espaço maior e vazio, era o quintal por onde transitavam os bonecos.

2.4.2 Cena 1

A apresentação iniciava com Dona Teté ao lado da empanada, cantando e tocando na caixa do Cacuriá uma música chamando para o trabalho. Enquanto a luz avolumava a cena dentro do cenário dos bonecos, surgia um galo (boneco de vara) cantando, representando o amanhecer do dia. Pode-se visualizar a tolda e o cenário dos bonecos de luva, bem como dentro e atrás, ao fundo, uma balança que era usada como boneco gigante. Nesta primeira cena, o canto indicava o início do espetáculo e chamava os personagens para cena (Figura 2).

Figura 2 – Dona Teté tocando caixa com cenário ao fundo



Fonte: Arquivo do LABORARTE)

Na Figura 3 observa-se o Galo boneco de vara. Esse galo original encontrasse no arquivo do LABORARTE. No espetáculo, ele simbolizava a rotina de trabalho e era o primeiro boneco a aparecer na cena, cantando, subindo e descendo o pescoço, chamando os personagens para cena.

Figura 3 – Galo boneco de vara



Fonte: Arquivo pessoal

Por sua vez, a Figura 4 apresenta o início do dia, dentro da casa de Rita. Ela está realizando seus trabalhos domésticos junto com sua família: marido Justino e dois filhos: a menina Deusa e o menino Alexandre. Essa cena apresenta as temáticas do batismo das crianças, o gado que invade a roça e as reuniões do sindicato rural. A crianças brigam, fazem fuxico e apanham. Se movimentam entre o quarto, a cozinha e o quintal. Os bonecos manuseiam os

objetos de cena: xícaras, machado (que o pai amola), cabaças com as quais as crianças vão buscar água no poço.

Durante a primeira cena, é curioso observar os risos provocados por atos de pancadaria nas crianças, atitude comum no teatro de bonecos dos brinquedos que mantem uma estética popular. Verifica-se que no século XXI esse tipo de comportamento sofre uma séria discussão — considerado como politicamente incorreto —, mesmo que no espetáculo tais gestos surjam como recursos cômicos para contrapor e aliviar a tensão de caráter formativo da cena, para proporcionar a melhor assimilação das mensagens.

Figura 4 – Casa de Rita, apresentação do início do dia



Fonte: Arquivo LABORARTE

As temáticas abordadas nessa cena foram: o batismo das crianças, gado que invade a roça e reuniões do sindicato rural. A crianças brigam, fazem fuxico e apanham. Se movimentam entre o quarto, a cozinha e o quintal. Os bonecos manuseiam os objetos de cena: xícaras, machado (que o pai amola), cabaças com as quais as crianças vão buscar água no poço.

Durante a primeira cena, é curioso observar os risos provocados por atos de pancadaria nas crianças, atitude comum no teatro de bonecos dos brinquedos que mantem uma estética

popular. Verifica-se que no século XXI esse tipo de comportamento sofre uma séria discussão — considerado como politicamente incorreto —, mesmo que no espetáculo tais gestos surjam como recursos cômicos para contrapor e aliviar a tensão de caráter formativo da cena, para proporcionar a melhor assimilação das mensagens.

Na Figura 5 a mãe está mandando as crianças buscar água, pode-se notar os utensílios (cabaça) na mão do boneco Alexandre. Enquanto Rita põe o café, eles vão discutindo o sobre o batizado e buscando provocar um elo de identificação com a plateia que naquele período, estava realidade sendo chamada para batizar os filhos, atendendo ao tempo das desobrigas.

Figura 5 – Bonecos Alexandre, Deusa e mãe Rita



Fonte: Arquivo LABORARTE

Outro trecho que evidencia as problemáticas abordadas é apresentado na Figura 6, cujo tema foi o conflito provocado pela invasão de gado nas roças.

Figura 6 – Rita e Antônio



Fonte arquivo LABORARTE

Na Figura 7 a personagem/boneca Rita encerra o café. Justino sai para a roça e ela para o cocal. As crianças ficam em casa e saem correndo para brincar e, assim, encerra-se a primeira cena. Pode-se observar Alexandre entregando o Machado pra o pai Antonio enquanto a boneca a direita é sua irmã Deusa

Figura 7 – Pai Antônio e filhos Alexandre e Deusa



Fonte: Acervo particular de Moises Nobre apresentação em Bacabal
2.4.3 Cena 2

Na segunda cena (Figura 8), a personagem Rita, outrora representada por uma boneca, é agora interpretada por uma atriz. A cena se passa num babaçual¹⁰, onde Rita encontrou-se com outra quebradeira de coco, Dona Sebastiana. A temática aborda é a realidade da mulher nos contextos de êxodo rural, exploração sexual, saúde, educação, e suas participações no sindicato. A cena encerra com elas se despedindo, passando a ideia de continuidade e de conquista — uma alternativa: iriam trabalhar em união. As atrizes saem de cana e entra Dona Teté cantando, fazendo a ligação da segunda para terceira cena. Em seguida, surge Dona Sebastiana dançando e trazendo sua produção para vender.

¹⁰ Plantação ou agrupamento de babaçus em uma determinada área

Figura 8 – Da direita para esquerda, Elisabeth Cavalcante, Silvana Cartágenes (Apresentação na sala Cecílio Sá, no LABORARTE)



Fonte: Arquivo LABORARTE

Fazendo a ligação das cenas, volta a atriz brincante Dona Teté cantando a realidade das personagens (Figura 9). Os versos da letra da música exaltavam a importância do coco babaçu na economia das famílias da zona rural: Entra primeiro Dona Teté tocando o Cacuriá, produzindo o efeito de passagem e ligação da segunda para a terceira cena para que, ao mesmo tempo nos bastidores, a outra atriz auxilie o ator a preparar o boneco gigante para a próxima cena.

Figura 9 – Atriz dançando Cacuriá



Fonte: Foto de Robson Pereira / Acervo do LABORARTE

Música de autoria de D. Teté

“Por favor...

Não derrubem meu cocal.

Esse cocal...

Dizem que é uma beleza.

Faz pena acabar com babaçu!

Que é dinheiro da pobreza.” (D. Teté, 1984).

2.4.4 Cena 3

Na terceira cena (Figura 10), contracenam atores e boneco no mesmo plano. Os personagens Rita (agora como atriz), Sebastiana, Nicolau (atores) e João Olhudo (boneco gigante). A ambientação era sugerida pelos adereços de cena, materiais que o boneco utilizava e que simbolicamente representavam os instrumentos de opressão e exploração: uma balança de madeira para aferir o quanto eles tinham produzido, um lápis e uns cadernos, um pra cada personagem, para anotar a dívida que sempre aumentava e garantia a continuidade da exploração. Todos esses materiais e acessórios eram gigantes, proporcionais ao volume do boneco.

Figura 10 – Atrizes contracenando com bonecos no mesmo plano



Fonte: Arquivo LABORARTE

Os personagens humanos entram cada um com um cofo¹¹ cheio com suas produções (Figura 11).

¹¹ Tipo de cesto de palha traçada, usado para carregar produtos agrícolas

Figura 11 – Dona Teté fazendo a ligação de cena com a música enquanto a atriz Silvana entra dançando trazendo saco, com sua produção agrícola para vender no armazém



Fonte: Arquivo do LABORARTE

Por fim, entra Seu Nicolau desanimado com seu saco de aniagem “murcho” (quase vazio). Todos vendem seus produtos para Seu João Olhudo. Ele paga o preço que quer, assedia as mulheres, desrespeita todo mundo. Após espoliar os atores-personagens, o boneco gigante exige que eles usem a canga para levarem a produção barganhada — situação humilhante que desencadeia revolta nos personagens. Ao sair, o boneco esquece a canga no palco (Figura 12).

Figura 12 – Da esquerda para a direita: Dona Teté colocando sacos da produção agrícola; Nelson Brito carregando a canga; Boneco gigante ou boneco habitado (boneco máscara), animado pelo ator Moisés Nobre



Fonte: Acervo particular de Moisés Nobre

Em seguida o espetáculo era encerrado entoando um canto de luta existente no repertório da Música Popular Maranhense (MPM), apresentando os atores e abrindo pra conversas.

3 O COMPONENTE DE ANIMAÇÃO DO ESPETÁCULO

Neste capítulo procuro debruçar-me sobre o Teatro de Bonecos praticado no espetáculo em estudo, a fim de conhecer seus objetos, sua natureza, dramaturgia e compreender sua trama. Fez-se necessário refletir sobre a plasticidade do espetáculo, entender o que determinou a escolha pela inserção do teatro de bonecos, haja vista a utilização da linguagem teatral mista de teatro de atores e bonecos, uma opção para atender uma necessidade didática de contágio com o público-alvo e suscitar a reflexão proposta pelo espetáculo.

Dada a natureza da plateia em conviver com um ambiente lúdico e fértil de imaginário, — na expectativa dela discernir metáforas, apesar do momento histórico —, acreditou-se que o componente "boneco" seria uma estratégia de aproximação visual, capaz de provocar um estranhamento produtivo, a partir da informação dos conflitos que se sucederiam na urdidura da trama.

Acreditava-se que um recorte no cotidiano visualizado por uma composição lúdica seria capaz de gerar uma observação mais atenta, facilitando a compreensão do seguimento da trama. O que de fato ocorreu. Uma personagem que antes era apresentada em miniatura (Boneca), transfigura-se em humana e se mostra em volume e forma ampliada, necessariamente provocou uma reação de entendimento, a partir da dedução de que todo o universo mostrado com bonecos pode ser resumido na história de uma personagem: mulher trabalhadora.

A noção de identidade a qual irei me referir nesse estudo, possui o significado de origem. Implica em conhecer sua configuração estética, como eram esses bonecos e quais são as suas características e, a partir desses referenciais, poder entendê-los.

Desta forma, sigo cumprindo as etapas de análise e reconhecimento do propósito desse estudo, identificando a tipologia do boneco e seu pertencimento cultural, uma vez que no universo dessa linguagem — Teatro de Animação — possui uma vasta diversidade de formato de bonecos, variando tanto quanto às técnicas, quanto aos materiais de confecção e processos de animação, de origens culturais diferenciadas. Por isso, tornou-se necessário analisar a participação desses bonecos nas cenas, isoladamente e em conjunto, para entender sua função no espetáculo.

Para alcançar tal abrangência, fez-se necessário compreender o espetáculo como um todo: decupando as partes que lhe constituem, reconhecendo seus elementos característicos, pelos quais se identificam os bonecos e configuram sua representação/apresentação física, o grupo cultural ao qual pertencem, com qual estrutura dramática dialogam e de que maneira esses bonecos integraram-se às necessidades do espetáculo.

A partir dessas buscas, cabe ressaltar que encontro evidências objetivas correspondentes à origem da identidade dos bonecos contidos no espetáculo intrinsecamente ligadas ao universo “laborartiano” e sua forma de produzir teatro, incluindo o seu modo de atuação e técnicas de Teatro de Animação.

Esta realidade explicitada evidencia que o espetáculo foi realizado por meio de um processo de continuidade das montagens do LABORARTE, manifestado nas técnicas de montagem escolhidas, utilizando-se do recurso de ator e boneco, privilegiando o formato do boneco popular. As técnicas foram definidas mediante pesquisa que determinou sua estética fundamentada na cultura popular, abrangendo o teatro de bonecos, demonstrando uma continuidade na sua atuação político-cultural e mantendo a parceria com entidades de apoio aos movimentos sociais, das quais algumas foram financiadoras do espetáculo “A Canga”.

Ficou evidente que esse caráter de participação popular engajada era praticado desde a fundação do grupo e se estendeu na elaboração desse espetáculo, objeto desta pesquisa. Compreendo que esse processo de continuidade da produção teatral do LABORARTE, refletido no espetáculo “A Canga” evidencia que o teatro realizado naquele contexto contribuiu com o desenvolvimento histórico daquele grupo.

Se faz necessário admitir as referências de origem, a partir de trabalhos anteriores, a fim de compreender o processo de sucessão, construção e reconstrução do produto artístico. Nesse contexto, pode-se afirmar que o Teatro de Bonecos, na Canga, é uma continuidade do que se praticava anteriormente pelo LABORARTE.

Dessa forma, pode-se constatar indícios de similaridade nos espetáculos do LABORARTE que antecederam “A Canga”, tais como: “João Paneiro”, “O cavaleiro do Destino”, “Era uma vez uma Ilha”, “Uma Incelença por Nosso Senhor”, dirigidos por Tácito Borralho, a partir de referências das técnicas e formas de atuação que foram replicadas no espetáculo, em uma tentativa de atualização no modelo de encenação.

Assim, A Canga procurou de alguma forma dar seguimento de maneira atualizada às práticas anteriores do LABORARTE, que montava espetáculos utilizando-se da transfiguração de atores numa versão em bonecos, com uma estética que se aproxima do boneco popular, também incluindo a utilização de um boneco gigante habitado na última cena.

A equipe teve a oportunidade de desenvolver essas mesmas práticas em outro contexto, em outro tempo, realizando novas experiências. Foi a partir dessas mesmas “práticas anteriores” que se baseou para propor novas estratégias e novas utilizações das técnicas do Teatro de Bonecos para um público da zona rural do estado

Observo que a experiência do passado, praticada naquele tempo “presente”, foi acrescida de outros novos componentes. Estabeleceu-se uma relação concreta entre passado e presente, ou seja, ao assistir-se as cenas do espetáculo “A Canga” era possível reconhecer a origem de seus resultados cênicos, recursos e utilizações técnicas, em uma demonstração do que foi anteriormente praticado pelo LABORARTE.

A partir desse entendimento, que mostra o passado como uma realidade contida no presente a nos apontar possíveis origens, enfatizei minha reflexão e passei a olhar o Teatro de Bonecos no espetáculo “A Canga”, com a compreensão de sua trajetória inserida no processo de sucessão da produção daquele grupo.

Embora os bonecos utilizados no espetáculo fizessem parte do acervo de objetos construídos para animação de outras peças, cumpre-me demarcar que o estudo fundamental de suas tipologias e estruturas, função e matrizes foram minuciosamente observadas a partir da realização da oficina de restauração e adaptação do objeto boneco para o espetáculo “A Canga”.

Mesmo com o auxílio técnico de bonequeiros mais experientes, cada ator foi envolvido no processo global de reconstrução para garantir sua compreensão e identificação com o personagem composto por ele e sua expressão transformada e representada no boneco. Um dado indiscutível a ser levantado neste estudo é o exercício de encenação utilizado no espetáculo.

Tendo-se em conta que se trata de um espetáculo de técnicas mistas, que envolve as linguagens de encenação de Teatro de Atores e Teatro de Bonecos e não apenas uma peça de teatro de atores com participação de bonecos, faz-se necessário um exame crítico dessa situação de montagem.

Na descrição da formatação do texto, sua criação dramática, a composição das cenas a partir dos laboratórios de criação fundados nas propostas provocadas pela necessidade de promover a reflexão sobre a problemática vigente na realidade social do público de destino, observo que as cenas foram compostas por núcleo de intenções e seguiram metodologias sob a orientação de artistas com práticas e domínio de técnicas e métodos específicos.

Mesmo que o espetáculo tenha sido uma encomenda especial ao grupo LABORARTE, nota-se que faz parte da sua filosofia manter um trabalho voltado comprometidamente com a cultura popular, sem se descuidar de participar dos problemas enfrentados pela população menos favorecida e, por isso, a metodologia de montagem não poderia deixar de seguir um filão de processos já experimentados pelo grupo.

No espetáculo os bonecos utilizados obedeceram a três categorias: boneco de vara, boneco de luva e boneco gigante. Cada uma correspondia a uma intenção cênica, orgânica, na

qual o boneco não funcionava como objeto de ilustração, mas sim compunha um espetáculo integrado, cujas cenas imbricavam com as ações simultâneas, antecedentes ou pós-cedentes.

O elemento boneco era um componente útil e necessário para a construção e explicitação da cena, por isso sua estrutura e técnica deveria estar adequada às ações cênicas desenvolvidas. Em alguma delas, os bonecos funcionavam como uma transfiguração da personagem que atuava ora como elemento humano, ora como elemento boneco.

Tal experiência já tinha sido praticada pelo grupo LABORARTE e garantia um resultado espetacular de distanciamento, capaz de provocar um efeito de estágio de metaforizarão necessária, apoiando a liberdade de interação público-espetáculo. Observa-se que, ao deslocar o ângulo de visão do espectador — e sentir a restrição do espaço cênico existente acima e dentro da tolda, replicando simbolicamente o espaço frontal, o palco —, o público pode sentir o espaço menos dilatado e possível de comportar suficientemente a trama que ali se desenvolve.

Observa-se que o espectador levanta o rosto para alcançar mais confortavelmente o ângulo da encenação, o que o força à uma espécie de concentração de foco. Ao deslocar o olhar para as ações térreas ocorridas no palco frontal e amplo, o olhar como que se dilata para cobrir as abrangências desse espaço.

O entendimento do uso de bonecos, que atribui ao espetáculo uma estética que se aproxima a uma configuração popular, justifica-se pelas práticas de pesquisas anteriores realizadas pelo grupo LABORARTE, determinantes na estética, técnicas e formas de apresentações de seus trabalhos cênicos. Não obstante, torna-se necessário conhecer mais especificamente esses bonecos quanto à suas características.

3.1 Sua Gênese – o útero (O LABORARTE)

Neste capítulo relato o surgimento do Teatro de Animação como mais uma linguagem artística a integrar o LABORARTE. A partir das referências históricas encontradas nos seus arquivos, percebe-se que a trajetória anterior ao espetáculo “A Canga” influenciou sua montagem para o Teatro de Animação na categoria de ator e boneco, haja vista as práticas desenvolvidas por trabalhos anteriores, caracterizando-se como processo de continuidade nas técnicas, nas práticas políticas e no engajamento com entidades eclesiais.

Pode-se perceber nessa referência histórica, segundo o livro “O boneco: do Imaginário Popular maranhense ao Teatro”, uma análise de “O Cavaleiro do Destino” de autoria de Tácito Borralho (2005, p. 41-42):

O LABORATE foi fundado em 1972 (concebido com o título de Laboratório de Expressões Artísticas, (roda pé)) tinha sua organização interna estruturada através de departamentos/laboratórios os quais correspondiam as linguagens artísticas específicas a saber: artes cênicas, som e música, artes plásticas propaganda e divulgação literatura e imprensa e fotografia e cinema.

O teatro de animação surge no Departamento de Artes Cênicas do LABORARTE como recurso para ampliar a produção cênica do grupo, integrando parte das montagens da maioria dos espetáculos. A partir de então, aprimorou-se e consolidou-se sua participação como mais uma linguagem artística para integrar as produções, consagrando-se como uma importante expressão artística para a atuação do grupo, produzindo um teatro de animação engajado aos movimentos sociais, assim como as demais produções que seguiam um posicionamento questionador, de livre expressão artística, apesar da censura imposta pelo regime militar.

O grupo deveria planejar apenas os primeiro oito anos de existência, considerando os períodos de quatro anos que foram denominados “quadrantes”, para experimentar toda fase de atuação. No primeiro quadrante (1972 -1976): Anos previstos para: instalação, treinamento/ ação; 2 anos previstos para: campo-coleta, estudo/estudo interno. No segundo quadrante (1976 a 1980): 2 anos para: volta ao povo- (busca de feedback); 2 anos para: reelaboração em laboratório/criação- recriação. Do terceiro quadrante em diante era impossível vislumbrar um planejamento concreto. A intenção era prever um forte trabalho de difusão e divulgação da produção, renovação de pessoal, novos cursos, treinamentos, preparação dos novos para dar continuidade aos quadros do movimento. (BORRALHO, 2005, p. 43-44).

A partir desse planejamento, o grupo promove diversas ações como espetáculos, pesquisas e oficinas incluindo teatro de animação. Seguiu as orientações previstas em seu regimento, o qual discorria a respeito da proposição formadora visível em suas montagens, pesquisas e oficinas, seguindo os princípios políticos filosóficos e pedagógicos próprios (assemelhando-se aos projetos políticos pedagógicos de quaisquer instituições de ensino, porém com propósitos revolucionários).

Sua estética voltava-se para a valorização da arte e cultura popular maranhense, como a musicalidade, as danças, os folguedos, o circo mambembe, Casemiro Coco, lendas e causos que povoam o imaginário popular. Foi essa escolha que priorizou as manifestações artísticas e culturais maranhense que, de base para estudos e oficinas e, principalmente, como orientação para seus processos de criação e produção artística.

Para atender a esse perfil, necessitavam de procedimentos específicos que atendessem a essa realidade, com procedimentos próprios e elaboração de uma metodologia específica para suas pesquisas em arte. Esses saberes também fundamentavam as oficinas abertas à comunidade promovendo assim, fundamentais relações de troca. Todas as atividades desenvolvidas pelo

grupo corroboravam para elaboração das suas didáticas em arte e cultura como forma de resistência cultural.

Essas ações estimulavam direta e indiretamente o reconhecimento dos sujeitos pesquisados atingindo de forma positiva sua autoestima, “[...] Parecia aceito por todos, pelo menos em princípio, que um povo que reconhece como legítima a sua produção artística e cultural e a exerce com dignidade apropria-se cada vez mais e melhor das suas formas de expressão, bem como das ferramentas que as produzem.” (BORRALHO, 2005, p. 38). Esse pensamento corroborava com o processo de conscientização política, criticidade e compreensão da realidade.

A sede do grupo localiza-se na rua Jansen Muller, número 42, em um casarão amplo com térreo e um andar, situado no centro da cidade de São Luís. Sua localização favorecia o acesso aos seus integrantes e proporcionava a articulação com os movimentos artísticos e sociais da época, compatíveis com seus ideais, canalizando para seu espaço a circulação de outros artistas e políticos que se interessavam nos ideais de resistência cultural que o grupo transmitia em suas produções artísticas.

O fluxo de artistas que transitava por ali e a diversidade de oficinas e saberes que circulavam no grupo compunha uma atmosfera propícia à iniciação artística e aprimoramento de grande parte dos artistas dos anos 1970. Esses artistas integram a representatividade no cenário artístico Maranhense.

Outra concepção atrelada a esse ambiente cultural contestador, criativo e crítico, foi atribuir-se como um local apropriado para grandes reuniões e por consequência, sua sede passa a abrigar outras instituições como FETAMA, a CONFENATA — em substituição à Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA) e a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos / Centro Unima Brasil – Maranhão (ABTB/CUB-MA).

As produções artísticas do LABORARTE, coadunadas com as correntes estéticas nacionais que discutiam os conteúdos artísticos sob a ótica da valorização das identidades regionais em suas manifestações estéticas e críticas, acompanhavam e nutriam o âmbito das suas criações, e o colocava em uma posição atualizada e em diálogo com esse panorama nacional. Isso proporcionou uma repercussão e um reconhecimento, levando-o a participar e receber prêmios em festivais de relevante importância para as Artes Cênicas.

Um aspecto importante a ser considerado é sua atuação a partir dos seus trabalhos de pesquisa, criação artística e atuação política, desenvolvido em bairros, zona Rural de São Luís e interior do Estado do Maranhão, integrado com entidades e movimentos sociais de base da Igreja Católica em um trabalho de estímulo a conscientização e crítica da realidade. Por sua

atuação de engajamento social e político, o LABORARTE foi reconhecido como um grupo artístico revolucionário.

Analiso que por se constituir enquanto espaço de liminaridade, onde os artistas assimilavam transformações comportamentais sugeridas pelo ambiente, adotavam uma postura pouco convencional aos parâmetros conservadores da época, respondendo-a com uma concepção coletiva e comunitária a coparticipar da estrutura física e orgânica do coletivo. Construíam uma convivência de compartilhamento doméstico e profissional contínuo, correspondendo aos ritos de passagem e transformação de um ideal posto em prática como resposta de uma produção artística. Isso implicava na interferência e embate ao momento político e cuja resposta dada a esse panorama foi a sua autenticidade no fazer artístico.

3.2 O Teatro de Bonecos

Apresento aqui os traços que compõem os bonecos que integram o espetáculo A Canga, possibilitando assim a compreensão de suas características, identificando a fonte de inspiração a partir da qual se deu o processo de construção deles.

Observa-se que os bonecos em estudo resultam da mesma fonte de pesquisa e, por isso, aparentam as mesmas configurações dos trabalhos anteriores montados pelo grupo mencionado. Essa similaridade deve-se ao fato desses bonecos terem pertencido a trabalhos anteriores, integrando seu acervo e utilizados em sucessivos trabalhos.

É importante ressaltar que o aproveitamento dos objetos-bonecos só foi possível porque estes foram tratados por um processo de recaracterização e suas feições puderam assumir outros personagens, principalmente porque as suas matrizes eram as mesmas e puderam ser assimiladas como biotipo do povo, pois seja uma quebradeira de coco num espetáculo ou uma lavradora em outro, ambas podem ser representadas pela a mesma boneca em espetáculos diferentes, já que ela pode aparecer como um simulacro de biotipos da mesma região, portando as mesmas características regionais (BORBA FILHO, 1987).

Os traços desses bonecos reproduziam a mesma fisionomia do povo que lida com a terra, identificados pela cor da tez predominante, tipo de figurino e comportamento sociocultural. Os bonecos em toda sua aparência aproximavam-se à aparência daquele povo. Mas, para o espetáculo “A Canga”, os bonecos passaram por oficina de restauração e adquiriram a caracterização exigida para esse novo trabalho.

Pude constatar a tênue influência da linguagem do boneco popular. Apoiando esta categorização estão as pesquisas do LABORARTE e do grupo Casemiro Coco da UFMA.

Assim, foi possível entender como ocorreu a absorção e a incorporação do Teatro de Bonecos no espetáculo “A Canga”, e o que o fez aproximar-se da linguagem popular. Tanto os bonecos de luva da primeira cena assemelham-se a tipologia popular, quanto o boneco gigante se assemelha a caipora do bumba meu boi, um boneco de vestir (BORRALHO, 2005).

Podemos observar uma tentativa de aproximação do processo de assimilação das características da linguagem teatro de bonecos popular¹² nos bonecos do espetáculo, compreendendo a influência do boneco Casemiro Coco no perfil dos bonecos de luva do LABORARTE, cujos resultados podem ser encontrados em suas criações artísticas.

Para maior elucidação desse processo de assimilação, busquemos compreender a citação de Tácito Borralho (2007, p. 147) sobre o boneco popular Casemiro Coco

[...] o brinquedo Casemiro Coco apresenta fortes traços comuns a outros “brinquedos” do nordeste, como o Mamulengo e o João Redondo, tanto na estrutura e linguagem (boneco de luva) quanto no conjunto dos personagens, nas formas de apresentação, na alta expressão de comicidade, na interação com o público realizada pelo titeriteiro ou pelos músicos, palhaços e mágicos.

A constatação desses elementos característicos da linguagem popular acima elencados, tais como serem bonecos da técnica de luva, próximos ao mamulengo¹³, com alta expressão de comicidade e interação com o público, específicos do espetáculo e da categoria a qual pertence, possibilitou perceber uma “intenção” de representatividade territorial, social, econômica e política presente nos bonecos atuantes no espetáculo. Reproduzido em um contexto específico, idealizado e construído por artistas urbanos com intenção de incentivar uma resistência política e cultural. Essa referência “popular” que acredito, estão constituídas em suas características tipológicas.

3.3 Características do Teatro de Bonecos

Neste item, pode-se observar a presença do boneco nas cenas da Canga e como o boneco se impõe pela sua característica supra-humana, com sua plasticidade própria atuando a partir de elementos dramáticos que se adequam ao seu caráter e dimensão de existência na trama. Centralizo minha investigação na força comunicativa do boneco como elemento cênico e dramático manifestado na primeira e terceira cenas do espetáculo.

¹² O Cassimiro Coco também pode ser encontrado em algumas regiões do Piauí e do Maranhão (BROCHADO, 2014).

¹³ A insistência em frisar o termo e a consistência do boneco popular deve-se a importância de distinguir esse tipo de boneco daquele eminentemente “teatral” que apresenta tipologia matriz e técnicas de animação mais sofisticadas

Observa-se a utilização desse elemento por sua linguagem proporcionar a liberdade de se apresentar na conveniência de sua forma e ação, o que lhe possibilita interferir, contestar e debochar da natureza humana no contexto satírico da dramaturgia apresentada.

Cabe aqui contextualizar que neste espetáculo a linguagem do teatro de bonecos surge como instrumento pedagógico, o que castra sua natureza inanimada e exige a plena liberdade de ser boneco na sua expressão de existência fantástica, própria da função bonecal, pois nessas cenas adquire uma expressão exageradamente didática e até certo ponto realista, o que se contrapõe à intenção do uso do boneco no espetáculo.

O cenário e os adereços complementam os signos que reforçam a comunicação desses bonecos, por fornecerem informações sobre seu lugar e possibilitar-lhes habilidades de manuseios e movimentações que expressam o contexto abordado. A cena apresentada, à guisa de reconstituição de um tempo cotidiano reproduzida pelos bonecos, utiliza-se do fenômeno magnetizador que o boneco exerce sobre a plateia, notadamente expresso na heterogeneidade da formação da plateia para quem esses bonecos se apresentavam.

Quando a cena se desloca da apresentação dos bonecos de luva para a apresentação do boneco gigante, ocorre um impacto inesperado provocando um espanto, causado não apenas pela diferenciação entre os objetos bonecais e seus complementos sîgnicos, mas principalmente pela evidência e diferenciação desse elemento de aspecto humano, atravessando os espaços imaginários em seu formato ampliado e aproximado do público, impingindo vários comportamentos e provocando reações de medo, riso, fuga, aplausos e atitudes de curiosidade.

Tais reações correspondem ao desconhecimento do público da utilização desse modelo de espetáculo, no qual se apresenta um boneco gigante em atuação direta com atores, visto que isso não ocorre em espetáculos de bonecos populares, como o Casemiro Coco.

Vê-se então que tanto os bonecos de luva quanto os bonecos gigantes possuem grande poder de comunicação. Mas, por uso da técnica dos bonecos de luva, constata-se a importância de sua força comunicativa a partir das reações da plateia, provocava a explosão do riso e comentários espontâneos manifestados em plena ação. Riam-se dos movimentos dos bonecos, das falas, do jogo de ação e reação dos personagens em cena. A utilização de nomes de pessoas presentes na plateia inseridos no texto cênico, nas falas dos bonecos, citando personalidades, fatos ocorridos recentemente ou de importância para a comunidade local, eram motivo de risos, pilhérias e descontração na plateia. Os bonecos detinham uma licença poética para insultar, comentar, criticar e brincar com as realidades expostas sem margem a ofensas.

A dramaturgia do boneco era repleta de comicidade, implícita nas movimentações limitadas pelo corpo do boneco, mas carregadas de intenções críticas assimiladas pela plateia

cuja resposta se dava com estrondosa risadaria. O boneco de luva utilizado na cena tinha como seu espaço de atuação um recuo da empanada, e ao mesmo tempo projetava uma dimensão espacial específica do seu universo, evidenciando as ações bonecais para favorecer à plateia uma observação detalhada de suas atitudes e movimentos, possibilitando um efeito de estranhamento. Do seu lugar de plateia, pode observar e refletir sobre sua própria situação.

Utilizando o processo do riso cômico, o estado de reflexão opera a partir do entendimento crítico promovido pela realidade simulada pelo boneco e que está projetada em uma dimensão ficcional. Podemos avaliar a presença do boneco gigante na cena compartilhada com atores, demonstrando a propriedade que confirma a possibilidade de ele transitar pelas duas dimensões: a humana e a sua própria, de boneco e participar do jogo dramaturgico.

O tamanho do boneco, em proporção gigantesca, produz o efeito de estranhamento de forma mais evidente, principalmente pelo seu tamanho e figura grotesca, provocando na plateia reações ligadas à comicidade e estas conduzem a reflexões críticas. O boneco em questão é de fato o gatilho desencadeador das ações referentes aos conflitos dramaturgicos exigidos pela peça.

A criatividade dos bonequeiros possibilita a existência de várias técnicas nesse universo do teatro de boneco, identificando-o e lhe categorizando a partir de seus modos de construção e dinâmicas de animação. A técnica do teatro de bonecos escolhida para ser utilizada na primeira cena foi a do boneco de luva e acontecia dentro da empanada dos bonecos. Para uma identificação mais específica dos bonecos, trago alguns esclarecimentos acerca de sua natureza

O boneco de luva é a mão do ator/animador. Esta fica por dentro da roupa do boneco e com o dedo indicador sustentando a cabeça, entrando pelo pescoço enquanto outros dois dedos, médio e polegar, vestem as mãozinhas do boneco. Stives Tillis (2012, p. 317) comenta que “[...] Deve-se começar admitindo que a mão do manipulador é, metaforicamente, a “alma” do boneco de Luva, mas que o boneco de luva ainda é algo diferente da mão humana.

Cabe aqui acentuar, de acordo com minhas observações e prática, que a mecânica de operação desse boneco está sustentada pelo braço do animador, cujo ponto de força e equilíbrio incide ao ombro correspondente ao braço que estiver portando o boneco. O sentido de eixo vertebral do boneco é correspondente a coluna vertebral do ator animador, a qual é exigida nesse processo, do ponto cervical ao cóccix.

3.3.1 Movimentação, animação e tipologia dos bonecos

A movimentação dos bonecos da primeira cena do espetáculo apresenta um ritmo de cena mais cadenciado, representando o amanhecer do dia de uma família de agricultores em sua rotina doméstica, antes de saírem para suas lidas no campo. Os bonecos demonstravam movimentos em ritmo lento passando a ideia de sonolência, ainda iniciando um despertar com movimentos como bocejar e espreguiçar. Os bonecos mantiveram esses movimentos até que foram, aos poucos, ganhando intensidade a partir da manipulação.

A elucidação da tipologia dos bonecos, reconhecendo suas características a partir da descrição deles, proporcionará a necessária identificação para reconhecer suas matrizes corporais, tipologias, fisionomias, figurinos, movimentação e animação, como se verá a seguir. O primeiro a abrir a cena era um boneco de vara, dando início à função com seu canto, antecipando a movimentação cênica dos outros bonecos.

I. **Galo** (Figura 13)

- a. Tipo - Boneco de vara
- b. Caracterização /construção:
 - i. A - Materiais: espuma de nylon, tecido sintético, tubo PVC de 20”, vareta de bambu, tinta para tecido.
 - ii. B – Escultura: Moldado e recortado na espuma de nylon, com estilete e tesoura, completado utilizando cola fórmica. Mantém conexão de corpo e cabeça através de tubo interno recoberto de tecido, ligando o corpo à cabeça.
- c. - Forma de animação- movimentos comedidos com projeção da cabeça, esticando pescoço durante o canto.
- d. Matriz corporal – Galo de Terreiro, tipo caipira da raça pescoço pelado
- e. Animadores Jorge Botão / Moises Nobre

Figura 13 – Galo: boneco de vara



Fonte: Arquivo pessoal

II. **D. Rita** (Figura 14)

- a. Tipo: boneco de luva
- b. -Caracterização / Construção
 - i. A – Materiais: papel de jornal, cartolina, linha zero, cola branca, massa corrida tecido de algodão, flanela, feltro, espuma de naylon fina, cola formica e lã torcida. Tintas PVA
 - ii. B – Escultura: cabeça de bola de papel jornal prensado, com amarração de linha zero, revestido por *papier froissé*, com a fixação de um canudo de cartolina para pescoço. Modelar a fisionomia. Após secagem aplicação de massa corrida e pintura de acabamento. Tecelagem e colagem de cabeleira de lã. Modelagem de luva em flanela e mãos em feltro forrado de espuma de nylon fina. Traje confeccionado com tecido de algodão.
- b. Forma de animação: vestimenta do braço com a luva, posicionando o dedo indicador no pescoço, o médio na mão direita e o polegar na mão esquerda. Deslocamento espacial pela tolda, aplicando maior sustentação

do movimento a partir dos cotovelos e do pulso com o braço projetado para cima apoiado na articulação escapular.

- c. Matriz corporal: mulher lavradora, quebradeira de coco, de fisionomia rustica com movimentos correspondentes a habilidades da lida cotidiana
- d. Partitura de gestos / possíveis simbolismos: Ações: abanar o fogo da tacuruba¹⁴, entregar xicara de café, abençoar os filhos bater nos filhos (com uma vara partida no meio)
- e. Animadores: Elizabete Cavalcante/ Concita Garcia/ Elma Ueba.

Figura 14 –D. Rita: boneco de luva



Fonte: Acervo LABORARTE

III. **Antônio** (Figura 15)

- a. Tipo: boneco de luva
- b. -Caracterização / Construção:
 - i. A – Materiais: os mesmos do anterior
 - ii. B – Escultura: mesmo do anterior

¹⁴ Arco de ferro soldado a três hastes, usado como apoio de panela.

- c. Forma de animação: mesma do anterior
- d. Matriz corporal- homem lavrador, pai de família, de fisionomia rustica
- e. Partitura de gestos / possíveis simbolismos- Pegar a xicara, tomar café, fazer cafuné na mulher, amolar facão, abençoar os filhos
- f. Animadores: Nelson Brito

Figura 15 – Antônio: boneco de luva



Fonte: Acervo do LABORARTE

IV. **Deusa** (Figura 16)

- a. Tipo: boneco de luva
- b. Caracterização / Confeção
 - i. A – Materiais: mesmo do anterior
 - ii. B – Escultura: mesmo do anterior, com tamanho menor para aparentar o correspondente ao perfil de uma adolescente
- c. Forma de animação: mesmo do anterior
- d. Matriz corporal- menina na puberdade, de estatura franzina, com suporte muscular para desempenho de tarefas domésticas.
- e. Partitura de gestos / possíveis simbolismos – Pentear os cabelos, carregar cabaça¹⁵, pega xicara e toma café

¹⁵ Tipo de vasilha feita a partir de um fruto oco que se utiliza para carregar água.

f. Animadores: Silvana Cartágenes

Figura 16 – Deusa: boneco de luva



Fonte: Acervo Moisés Nobre

V. Alexandre (Figura 17)

- a. Tipo: Boneco de luva
- b. -Caracterização / Confecção
 - i. A – Materiais: mesmo do anterior
 - ii. B – Escultura: mesmo do anterior, com tamanho correspondente ao perfil de uma criança
- c. Forma de animação: mesmo do anterior
- d. Matriz corporal: menino, brincalhão, movimentos infantis
- e. Partitura de gestos / possíveis simbolismos: Carregar cabaça, pega xicara, toma café.
- f. Animadores: Jorge Botão / Moises Nobre.

Figura 17 –Alexandre: boneco de luva



Fonte: Acervo do LABORARTE

VI. **João Olhudo** (Figura 18)

- a. Tipo: Boneco gigante
- b. -Caracterização / Construção
 - i. A – Materiais: talo de buriti, fibra de sisal, papel de jornal, tecido de algodão, talagarça, espuma de naylon feltro, cola branca, cola formica, massa corrida tinta PVC
 - ii. B – Escultura: cabeça- modelagem a partir de esferas em papel de jornal sobre pequenas toras de talos de buriti descascados de 25 centímetros de comprimento, acoplados sobre o eixo principal do pescoço, revestida e modelada as feições com papel jornal na técnica de papel *froissé*, exibindo os traços fisionômicos exorbitados, aplicada massa corrida e tinta PVC. Tecelagem e afixação da cabeleira em fibra de sisal com cola fórmica. Pescoço composto por um eixo de talo de buriti com casca de 60 centímetros de comprimento até o encaixe do suporte de apoio na cabeça do ator animador, executado em um coco de chapéu de palha forrado com espuma de nylon de onde parte a cruzeta referencial aos ombros do boneco. Essa estrutura é presa ao corpo do ator animador por suspensórios que se abotoam na altura do tórax. Para garantir a maior equilíbrio dos movimentos de cabeça

e pescoço do boneco o coco de chapéu que funciona como capacete é seguro pela amarração de um barbicacho de faixas de tecido reforçado. A estrutura corporal deste tipo de boneco é uma capa que veste o corpo do ator animador que extrapola o significado de “segunda pele”, aqui executado como próprio figurino do boneco realizado em um macacão em cujas mangas são afixadas as mãos em proporções correspondentes ao tamanho do boneco. Como complemento, o traje desse personagem é composto por uma túnica que servia também de camuflagem da viseira de talagarça que possibilitava a operação do animador.

- c. Forma de animação: o ator animador, de forma metonímica utiliza-se de todas as possibilidades corporais possíveis para executar as ações interpretativas da personagem, extrapolando inclusive a similaridade de atitudes atribuídas a um tipo de boneco máscara. A sua expressão corporal correspondia plenamente as atitudes e habilidades da personagem representada por aquela figura. A utilização plena e correta do eixo físico do ator projetado para o pescoço-eixo do boneco garantia a impressão correta da intenção do movimento, inclusive ressaltando o modo de focar o modo exagerado do olhar exagerado da personagem
- d. Matriz corporal – Se funda na reprodução dilatada da imagem de um fazendeiro que simboliza plenamente a figura de um latifundiário exercendo de forma contundente todas as atitudes concernentes a essa status de senhorio.
- e. Partitura de gestos / possíveis simbolismos: Gestual imperativo/coercitivo; olhar de cima pra baixo; atitudes de ordenar, bater, assediar.
- f. Animadores: Jorge Botão / Moisés Nobre

Figura 18 –João Olhudo: boneco gigante



Fonte: Acervo do LABORARTE

3.3.2 Cenários e adereços

Tolda – Também chamada de empanada ou barraca, tem a função de estabelecer o espaço cênico e a dimensão lúdica onde aparecem os bonecos. Posicionava-se estrategicamente de forma centralizada ao fundo do palco, proporcionando a possibilidade de utilização dos espaços laterais e frontais que sobram a partir de seu traçado. Enquanto cenografia, comporta no seu espaço específico um cenário apropriado dimensionalmente para atuação dos bonecos.

Os adereços têm a função de corroborar com a leitura da cena, auxiliando as ações dos bonecos. São eles: machado, cabaças, canga, porrete, balança, cofo e sacos.

I. Machado:

- a. Função – ferramenta agrícola
- b. Material – esculpido em talo de buriti, com acabamento em papel e cola pintado
- c. Dimensão – 10 cm

- d. Cor cabo marrom, ferro preto lâmina prateada

II. Cabaças:

- a. Função – carregar água
- b. Material – esculpido em talo de buriti, com acabamento em papel e cola pintado
- c. Dimensão – 5 centímetros
- d. Cor – Marrom alaranjando

III. Canga

- a. Função – atrelar os bois a uma carroça
- b. Material – madeira torneada e parafusada e pintada
- c. Dimensão – 1m e 50cm e de largura 20 cm
- d. Cor – marrom

IV. Porrete

- a. Função – ações de espancamentos
- b. Material- Tala de buriti, espuma nylon pintados
- c. Dimensão – 1m e 10cm
- d. Cor – Preto e cinza

V. Balança

- a. Função – aferir o peso da produção agrícola
- b. Material – madeira burilada, parafusada e barbante de algodão
- c. Dimensão – 1m e 50cm de altura e 1m e 50 de largura
- d. Cor – marrom amadeirado

VI. Cofo

- a. Função – acondiciona para transportar produtos agrícolas
- b. Material – palha de pindoba (palmeira de babaçu)
- c. Dimensão – 60 cm, 50cm, 40 cm
- d. Cor – amarelo palha natural

VII. Sacos

- a. Função – acondiciona para transportar produtos agrícolas
- b. Material- Nylon
- c. Dimensão – 1m de altura por 50cm de largura
- d. Cor – branco encardido

VIII. 8 xicaras:

- a. Função – servir o café

- b. Material – esculpido em talo de buriti, com acabamento em papel e cola pintado
- c. Dimensão – 5cm de altura e 5 cm de comprimento
- d. Cor – creme

IX. Abano:

- a. Função abanar o fogo controlando as chamas
- b. Material – Papelão com acabamento em papel e cola pintado empapelado pintado
- c. Dimensão – 7 cm

4 O CONTÁGIO COM O PÚBLICO

O contágio com o público refere-se aos modos de difusão dos conteúdos contidos nas mensagens da peça e a forma como o espetáculo se relacionou com as plateias, aferido nas relações pessoais e interpessoais entre os artistas, técnicos e comunidade. Procuro mostrar neste capítulo de que modo se deram esses relacionamentos, como elenco e técnicos se predispunham a contagiar os moradores com suas presenças, e de que maneira eram contagiados pela forma de viver daquele contingente humano. A Figura 19 corresponde a uma situação de plateia em uma das apresentações do espetáculo.

Figura 19 – Plateia do no povoado de Buriticupu, Santa luzia, Maranhão, em 1986



Fonte: Foto de Robison Pereira / Acervo LABORARTE

Ao se considerar o relacionamento com o público, viu-se que o espetáculo garantia o aumento de sua própria credibilidade e do projeto como todo por meio da ampliação das

temporadas, expandidas por toda a Região. A contribuição da peça encenada consistiu principalmente em colaborar com o propósito de suscitar um debate acerca de uma revisão das suas relações comunitárias, aprofundando sua articulação e engajamento com os movimentos de trabalhadores rurais e entidades¹⁶ de apoio às lutas pela terra, temática retratada na peça.

Pode-se perceber que, embora as diferenças socioculturais entre elenco e populações visitadas fossem grandes, os comportamentos, devidamente alertados previamente, possibilitavam a restrição dessas diferenças: a maneira de falar ou a manutenção de alguns hábitos pessoais, mas nada que se apresentasse como barreira a um diálogo franco e enriquecedor. Mesmo realizando visitas com o espetáculo em lugares diferentes, a missão da equipe se mantinha, com as adaptações necessárias para se adequar a realidade local. A estrada percorrida foi longa, mas o tempo dilatou-se favoravelmente, distribuindo os períodos de aproximação aos povoados no tempo do verão seco (no segundo semestre de cada ano).

O recorte de jornal na Figura 20 confirma essa conjuntura e noticia a realização do espetáculo no distrito de Buriticupu, município de Santa Luzia, Maranhão, no ano de 1987, indicando a continuidade de apresentações da peça e ilustrando jornalisticamente a situação e o envolvimento com a realidade da luta do povo.

¹⁶ No início as apresentações eram vinculadas as entidades eclesiais de base da igreja católica, mas com a repercussão alcançada, o projeto passou a receber o apoio de outras entidades, como podemos constatar com o depoimento da coordenadora da equipe de técnicos que acompanhavam as temporadas do espetáculo, coordenado por Marluze Pastor Santos. “Bem no começo a Cáritas Brasileira Regional de São Luís, depois a Sociedade de Direitos Humanos participou, o Projeto de Tecnologias Alternativas (que depois se tornou a Associação Agroecológica Tijupá)” (SANTOS, informação verbal, 2021).

Figura 20 – Recorte do diário o estado do Maranhão, novembro 1987

FOTO DE JULIO JARRÃO



O tema central de "A Canga" é a comercialização da produção.

O Teatro e o homem no campo

A exploração a que está submetido o homem do campo, principalmente no momento de comercializar sua produção, é o tema central do espetáculo "A Canga", apresentado pelo pessoal do Laborarte, em Buriticupú, município de Santa Luzia, no final da semana passada. A atual temporada de "A Canga" no interior do Estado faz parte do projeto "O Teatro e a Questão Agrária" do Ministério de Reforma Agrária e do Instituto Nacional de Artes Cênicas e recebe o apoio da Sociedade Maranhense de Defesa dos Direitos Humanos, que organiza as viagens, e do Movimento dos Sem Terra, que recebe o grupo nos locais de apresentação. Para Nelson Brito, diretor do espetáculo, "já parte como definida a importância da articulação com outros movimentos. Quando é apresentado nos encontros, o espetáculo tem dois momentos muito fortes: o primeiro, ao cumprir sua função como espetáculo, tornando-se um acontecimento nas comunidades; o segundo, como ativador de discussões sobre a Reforma Agrária. Com a participação das entidades, o trabalho fica mais forte, pois são eles que garantem a sua continuidade".

As características do trabalho do Laborarte facilitam levar o teatro popular até o interior do Estado. "O espetáculo é claramente direcionado para uma platéia bastante homogênea de pequenos proprietários, lavradores e posseiros. Por isso, buscamos utilizar uma linguagem que eles conhecem, a linguagem do Casemiro Côco, uma interpretação mais livre, mais solta. A própria função do espetáculo de gerar discussões foi muito discutido. A gente viaja para os povoados mais distantes, com todas as tralhas na cabeça, arma a tenda e literalmente acende os lampiões. O espetáculo vem desde 1984 e enquanto cumprir seu papel e tiver público continuará se apresentando em todo o interior do Maranhão".

Fonte: Foto de arquivo / Acervo do LABORARTE.

Acredito que essa forma de relacionamento dos artistas com a comunidade e a estética popular do espetáculo, composto por uma dramaturgia participativa, aberta ao diálogo com a plateia, atribuíram um certo grau de entrosamento com o público. Isso se tornou fundamental para potencializar o desempenho e credibilidade da equipe com os trabalhadores rurais e as

entidades proponentes. Essa interação com o público possibilitou reações espontâneas durante as funções, estimulando o engajamento de alguns deles no movimento de resistência dos trabalhadores rurais, bem como serviram como respostas ao propósito do projeto e motivaram a ampliação das temporadas, expandindo as apresentações por toda região.

A constatação da contribuição da peça para o movimento de luta pela terra pode ser observada com o reconhecimento da importância do trabalho teatral pelos trabalhadores rurais, fato que proporcionou o desencadeamento de um ajustamento das suas relações com as entidades promotoras. No início do projeto as apresentações eram vinculadas aos programas das entidades eclesiais de base da Igreja Católica: Caritas e CPT, mas com a continuidade das turnês e as relações de enfrentamento ao latifúndio nos locais visitados, o projeto passa a receber o apoio de outras instituições que colaboram com sua articulação e engajamento na luta pela terra, como podemos constatar no depoimento de Luís Vila Nova¹⁷, líder sindical e comunitário da época:

“Naquela época foi num momento importante para que as comunidades enxergassem com mais clareza o mundo que estava na nossa roda, é roda de nós. (sic) A gente poderia até falar. É tudo aquilo, mais nunca, é [seria], incorporava [incorporado] na comunidade como [foi através de] um teatro, uma forma de, de ver, a realidade que a gente vivia. Então, foi um despertar muito grande e eu ainda hoje, é ... admiro e imagino que aquele teatro foi o começo, o início para um despertar das comunidades”. (VILA NOVA, informação verbal, 2021).

Na maioria dos povoados visitados — grande parte eram assentamentos do INCRA —, o espetáculo serviu como único entretenimento artístico. Outra observação relevante é o fato de o espetáculo ser uma produção com acabamento artístico de uma apresentação estética, diferenciada das apresentações conhecidas por esse público, formado por pessoas migrantes de lugares diferentes, agregado por força de um projeto governamental ou uma ação política qualquer.

Esses indivíduos tinham algum contato com brincadeiras de Casemiros ou espetáculos de circos mambembes. Pode-se perceber a escassez de entretenimento artístico no depoimento de Marluze Pastor Santos, técnica da Cáritas.

“O espetáculo era divulgado pelas organização locais (parceiras), participavam as lideranças e outras pessoas que estavam envolvidas nos conflitos e participavam também as pessoas comuns, que iam pela diversão, tinha pouca opção de lazer.” (SANTOS, informação verbal, 2021).

¹⁷ Agricultor da região de Buriticupu que se transformou numa liderança dos trabalhadores rurais e ao movimento dos sem terras naquela época. Evoluiu seu desempenho político passando a ser vereador, candidato a prefeito de São Luís e mais tarde deputado estadual por duas vezes, retornou a Buriticupu e continua trabalhando com a terra, tendo sua trajetória vinculada à luta dos trabalhadores daquela região.

Esse fato justificava a maior aproximação do público, por se mostrar um espetáculo diferente daqueles outrora ofertados em lugarejos distantes da capital. Refiro-me a apresentações de Casemiro Coco ou outras brincadeiras populares que pertencem ao mesmo convívio cultural.

“A peça com certeza mostrava uma abordagem de grande empatia com todos os tipos e faixa etária de público, mostrando que, mesmo com um pano de fundo político social, com os bonecos, se alcança e envolve adultos, jovens e crianças em um amplo entendimento”. (JORGE BOTÃO, informação verbal, 2021).

4.1 Formas de Recepção

Apoio-me em uma reflexão de Clóvis Massa¹⁸ (2008) em seu artigo “Redefinições nos estudos de recepção/relação teatral”, no qual observa a obra considerando o receptor e os conhecimentos prévios de sua realidade. Embora não houvesse na equipe de produção, na época em que foi montada a peça, a intenção de realizar procedimentos fundamentados na teoria da recepção teatral com o propósito de aferir a relação do espetáculo com a plateia — não foi planejado aplicar metodologicamente instrumentos utilizados na mediação entre a obra mostrada e o público, como questionários, cartilhas, entrevistas etc. — constava em seus planejamentos o propósito de desenvolver uma relação direta com os receptores, por meio de atividades coletivas como oficinas artísticas, oficina de brincadeiras infantis, reuniões com mulheres e relações espontâneas de convívio.

Neste item faço uma análise do espetáculo enfocando o receptor. Busco observar a realidade em que está inserido e compreender suas respostas mediante seu contexto cultural, econômico e político. Embora esses indicadores sociais sejam coletivos, são expressos de forma individual, pois compõem seus conhecimentos prévios e contém suas experiências de vida. Tais conhecimentos facilitam o entendimento das mensagens da peça, expressas em seu texto dramático e formam subtextos, que possibilitam a criação de metatextos.

Como assevera Patrice Pavis (1999), os metatextos fazem das apresentações uma experiência individual, num ambiente coletivo. No caso de “A Canga”, essas experiências individuais imersas no ambiente de realidade coletiva, o local da apresentação, convergiam em participações e contribuições para o espetáculo. Observando Pavis (1999, p. 100):

Mais do que um texto (cênico) junto ao texto dramático, o metatexto é o que organiza, desde o interior, a concretização cênica, o que não está junto ao texto dramático, mas, de alguma forma, em seu interior, como resultante do circuito entre significante, contexto social e significado do texto.

¹⁸ Pesquisador no campo da dramaturgia e da história do teatro, da teatralidade, da poética e da estética teatrais – Revista Sala Preta, Universidade de São Paulo (USP).

Sente-se que as conjunturas expostas pela encenação provocam no final do espetáculo uma reação de repúdio contra a opressão imposta aos personagens. Por vezes o público adentrava à cena para agredir o latifundiário, representado pelo boneco gigante. O que desencadeia essa reação não é apenas a cena apresentada, mas a resposta aos seus conhecimentos prévios, pois as plateias tinham um histórico de conflitos, gerados por exploração de seus trabalhos, falta de estrutura para realização de suas necessidades básicas (como habitação e direitos fundamentais) e por morte dos companheiros, mantendo-os em posição de alerta e enfrentamento.

Todas essas experiências se convertem em imagens que são estremecidas pelas temáticas abordadas no espetáculo. Tal comoção coletiva nos faz entender que esse impulso é o reflexo do subtexto e da coautoria da cena, de forma que a reação os leva a participar fisicamente do espetáculo, como se vê na Figura 21, na qual o homem que está se projetando a frente dos outros, está no impulso para adentrar o espaço cênico para agredir o boneco gigante, motivado (como soubemos posteriormente), pelo trauma de uma experiência individual similar que acabara de sofrer. Outros lavradores da plateia tentam impedi-lo.

Figura 21 – Momento em que um trabalhador rural sob ao palco para agredir o latifundiário representado na peça pelo Boneco Gigante –João Olhudo, Buriticupu-1987



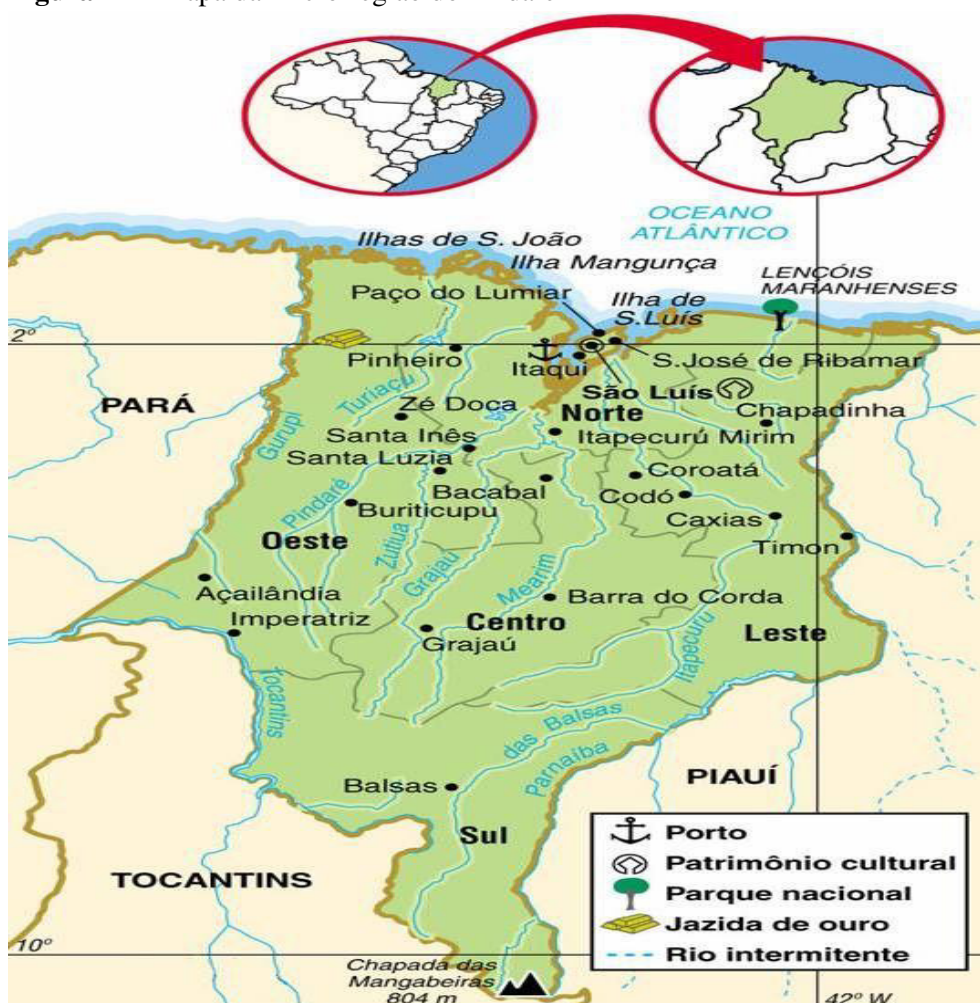
Fonte: Foto de Robson Pereira, imagem de arquivo / acervo LABORARTE

4.2 Formas de diálogos com os receptores

Os procedimentos que se desenvolviam para realização dos encontros teatrais e as relações deles providas iniciavam pela divulgação local, executadas pelas lideranças comunitárias que organizavam o evento. Reuniam-se nesse acontecimento cultural as funções de entretenimento e articulação política.

A maioria das apresentações aconteceram nas comunidades localizadas na zona rural do distrito de Buriticupu, no município de Santa Luzia, Maranhão, na Mesorregião Oeste, Microrregião do Pindaré (Figura 22), e eram povoados de assentamentos. Em sua maioria, os moradores eram trabalhadores rurais ligados a luta pela terra.

Figura 22 – Mapa da Microrregião do Pindaré



Fonte: Google Imagens

Observando as características do elenco e a localização onde ocorreram a maioria das apresentações, faz-me refletir acerca de quais tipos de acontecimentos ou fatores favoreceram a aproximação do elenco com a comunidade.

Consideremos as características dos integrantes desse elenco:

Eram artistas urbanos, com aparência e comportamento diferentes dos padrões locais, por isso despertavam no mínimo curiosidade aos moradores. Essas diferenças poderiam causar repúdio ou afastamento de cunho moral e/ou cultural, porém não foi isso que aconteceu, ao contrário, possibilitou maior entrosamento. Ainda dialogando com Massa, a partir de sua observação sobre a concepção de Dubatti (2003 *apud* MASSA, 2008, p. 53) a respeito da recepção teatral, observo que:

[...] defende a especificidade ontológica do teatro como acontecimento e via de percepção, e propõe a redefinição de teatralidade – ou especificidade da linguagem teatral – a partir da identificação, descrição e análise de suas estruturas conviviais. Sua aproximação empírico-indutiva refina os possíveis tratamentos a respeito da relação teatral, já que apresentam relações bidirecionais e multidirecionais entre atores, espectadores e técnicos dentro do quadro de relações conviviais.

Busquei compreender o comportamento do elenco na comunidade para entender se houve contribuições advindas dessas relações conviviais, para o espetáculo em questão. O tipo de comportamento do grupo na comunidade pode fomentar a compreensão de como sucederam as relações dos artistas com a população. Pode-se revelar informações importantes para a compreensão desse estudo, possibilitando o entendimento da repercussão do espetáculo nos locais visitados, pois para esta pesquisa é importante entender esse comportamento de aprendizagem e aproximação, a fim de avaliar como se constituiu esse processo.

Ao investigar as ações que o projeto desencadeava, constatou-se que a equipe permanecia na comunidade em torno de três dias. Nesse período eram desenvolvidas as atividades em três etapas e em momentos distintos: pré-apresentação, apresentação e pós-apresentação.

4.2.1 Momento de pré-apresentação

Esse momento possibilitava as trocas de saberes. Consistia em conhecer o povoado logo após a chegada, com as definições dos locais de alojamento e alimentação, bem como os lugares reservados para apresentação do espetáculo e realização das oficinas. A equipe procurava interagir com os moradores conhecendo o trabalho da roça, a casa de farinha, o local onde quebravam coco e qual a técnica utilizada para extrair a amêndoa, conhecendo o universo das quebradeiras de coco babaçu (nos locais onde havia essa atividade).

As trocas de saberes se referiam a forma com a qual os artistas procuravam integrar-se com os moradores, buscando conhecer suas atividades produtivas. O grupo ficava numa postura

de receptor, enquanto os moradores que os recepcionavam desempenhavam o papel de instrutor/orientador, demonstrando e apresentando seu *modus vivendi*.

Os moradores davam acolhimento aos artistas, os quais, na maioria das vezes, eram distribuídos por suas casas. Dormiam e se alimentavam em casas diferentes, e assim, em cada lugar, se procedia uma solução diferenciada, atendendo a um planejamento idealizado pelas entidades que promoviam as apresentações.

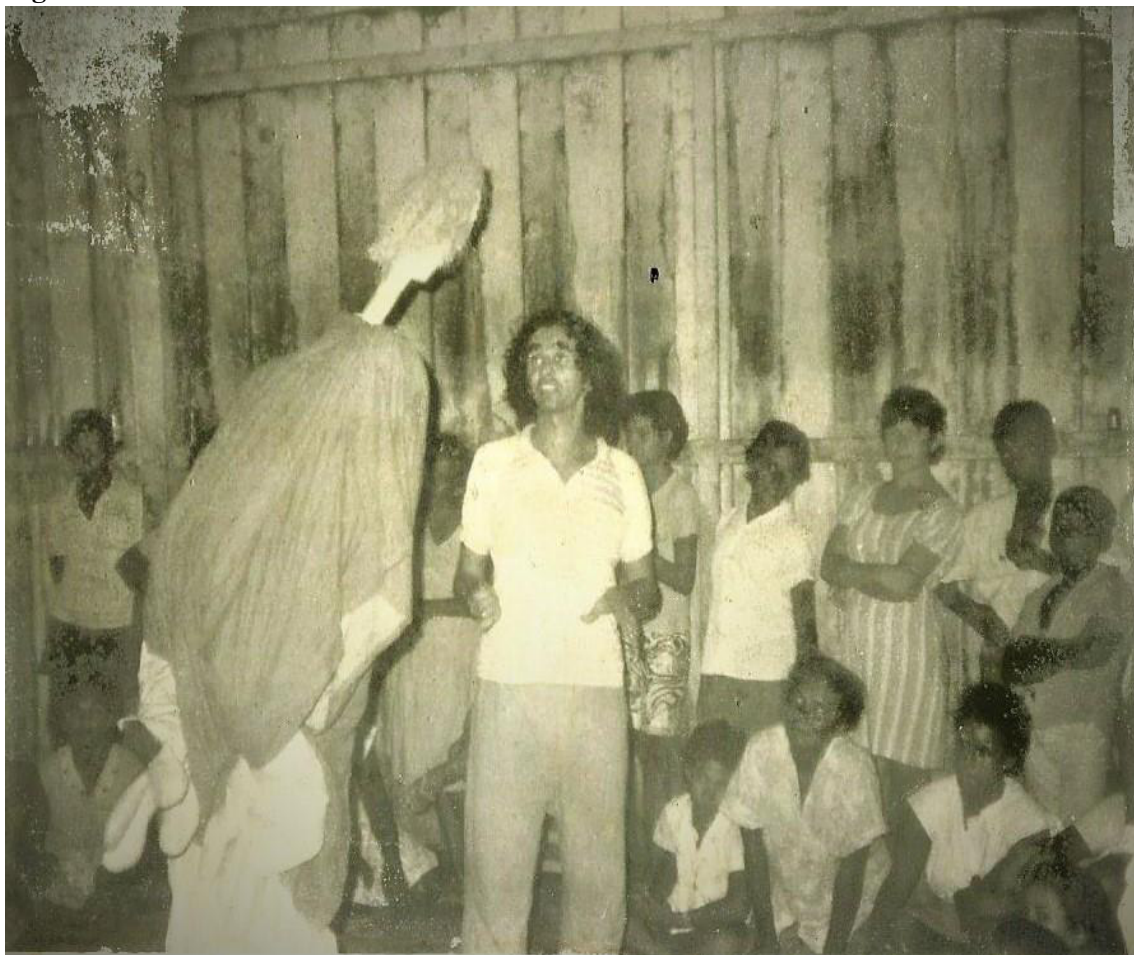
Na relação entre elenco e comunidade, o comportamento dos artistas demonstrava respeito e humildade em expor suas inabilidades sobre os assuntos em questão, reconhecendo que os moradores do lugar é quem detinham o conhecimento. Esses momentos serviam para os atores aprenderem sobre os afazeres rurais, mas, principalmente, por essas aprendizagens melhorarem seu desempenho artístico, aprimorando suas habilidades com resultados demonstrados em cena.

A familiarização com o universo rural propiciava a compreensão da cultura local, enriquecia as improvisações no roteiro, nos movimentos dos personagens, transpondo estes conhecimentos para o espetáculo.

4.2.2 Momento de realização das apresentações

A apresentação do espetáculo, acontecia à noite, reunindo os moradores, com participação de crianças e adultos de todas as idades (Figura 23). Após as apresentações o elenco permanecia no espaço cênico e tinha início uma conversa com a plateia, com os técnicos das entidades promotoras e as lideranças comunitárias e sindicais, sobre o espetáculo. O elenco era apresentado individualmente e logo passava a responder perguntas e ouvir comentários. Desta forma estabelecia-se um entrosamento que favorecia o amadurecimento do elenco e, conseqüentemente, do espetáculo. Promovia-se um enriquecimento do conhecimento sobre a vida das comunidades e se ampliava a sensibilidade dos artistas na compreensão dos modos de recepção do espetáculo.

Figura 23 – Terceira cena João Olhudo x Sr Nicolau



Fonte: Foto de Robson Pereira / Acervo do LABORARTE

As conversas possibilitavam ao elenco maior compreensão sobre a comunidade, ampliavam o entendimento das reações espontâneas da plateia, manifestadas em cena aberta durante as apresentações. Esse momento de diálogo permitia a aproximação entre elenco e plateia, possibilitando uma averiguação dos resultados alcançados referente às intenções das cenas apresentadas.

Os comentários eram diversos e ressaltavam a comicidade das cenas e os momentos de indignações. De acordo com as peculiaridades de cada local, a maioria relatava: a admiração dos movimentos dos bonecos; o desempenho das quebradeiras de coco quanto sua eficiência no trabalho — “falavam mais que quebravam”; a preguiça do Seu Nicolau, e por isso era motivo de risos; o sentimento de revolta e desejo de vingança contra o boneco gigante, Sr. João Olhudo.

Os relatos refletiam o alcance da comunicação e a intensidade da recepção do espetáculo, pois nesse colóquio a plateia manifestava sua compreensão sobre a diferença explícita no jogo que ocorria no espaço cênico e seu universo metafórico, diferenciando atores dos personagens e as intenções propostas na temática apresentada. Com isso, podia-se observar uma mudança de comportamento do público, que evoluía gradativamente o diálogo, partindo

de curiosidades do espetáculo à reflexões e questionamentos acerca das suas próprias realidades.

As conversas após as apresentações eram tão fundamentais quanto o espetáculo, e contribuíam para o objetivo das entidades contratantes, pois, para elas, funcionavam como uma previa preparatória para a próxima reunião, que já era convocada ali mesmo para o dia seguinte pela manhã.

O momento da apresentação do espetáculo, funcionava como uma resposta a troca de saberes realizada na breve convivência que ocorria no momento de pré-apresentação. A comunidade podia perceber sua contribuição no resultado desse trabalho. Durante as apresentações os atores demonstravam suas habilidades, revelando no palco as informações colhidas no convívio anterior e expondo temáticas das quais eles detinham a excelência do conhecimento.

4.2.3 Momento posterior

Corresponde às atividades que ocorreram após as apresentações do espetáculo que, direta ou indiretamente, tinham correspondência com as temáticas abordadas no texto.

- I. Atividade dos técnicos das entidades promotoras: esses profissionais desenvolviam trabalhos de assessoramento em técnicas agrícolas, assuntos eclesiásticos, ouviam as necessidades dos moradores e pensavam juntos as possibilidades de resoluções dos problemas. Suas aproximações nos locais, ou elos eram articuladas com as lideranças comunitárias dos trabalhadores rurais daquela região que, por sua vez, promoviam encontros políticos de resistência da luta no campo;
- II. Oficina de artes visuais (Figura 24): Essa atividade era coordenada por Telma Lopes e utilizava os recursos disponíveis na natureza local, fazendo composições de *Land Arte* com texturas, cores, desenhos e dando forma a imaginação no chão de terra.

Figura 24 – Oficina de artes visuais, Vicinal-Segundinho, Santa Luzia, Maranhão, em 1986



Fonte: Foto de Robison Pereira / Acervo LABORARTE

Telma Lopes¹⁹ comenta a respeito de sua participação no projeto “A Canga” e o que isso significou para seu trabalho como artista plástica:

“As influências da canga, foi no aprendizado com as crianças no campo, quando tive a ideia de observar como elas brincavam, vi q elas construía seus próprios brinquedos...foi a parti dessa observação q transformei brincadeira Boca de forno. a partir daí me fortifiquei, e percebi que a canga me influenciou a um retorno significativo pra minha própria infância. Trabalhar com a matéria orgânica que estava em minha volta e criar, ou seja, brincar com o lúdico e a necessidade de comunicar pra eles, que podemos construir uma vida melhor sem a matéria prima da indústria” (LOPES, informação verbal, 2021).

Na oficina as crianças recebiam estímulos para compor a imagem da sua comunidade, com o que elas tinham à mão, disponível no ambiente e enquanto construía, conversavam entre si sobre o que elas sonhavam possuir, ilustrado na Figura 25, que apresenta a finalização de um exercício.

¹⁹ Artista plástica autodidata. iniciou seus estudos sobre arte no LABORARTE, onde aprendeu sobre o teatro de bonecos, Cacuriá e estudos sobre arte popular, desempenhava as funções de construção de bonecos e participou como atriz - bonequeira em algumas montagens.

Figura 25 – Oficina de artes com as crianças em Vicinal-segundinho



Fonte: Foto de Robison Pereira / Acervo LABORARTE

- III. Brincadeiras infantis (Figura 26): Desenvolvíamos atividades que incluía jogos e brincadeiras infantis. Fazíamos o convite após a apresentação do espetáculo e na manhã seguinte, reuniam-se as crianças para brincar, utilizando as dinâmicas da lúdica infantil aplicada em escolas, enquanto aprendíamos os seus jogos e as brincadeiras locais.

Figura 26 – Brincadeira do “Passa Anel”, Buriticupu, Maranhão, em .1988



Fonte: Foto de Robson Pereira / Acervo do LABORARTE

- IV. Reuniões com lavradores: essas reuniões aconteciam no momento de pós apresentação, nas quais se realizavam os cursos do projeto de Tecnologias Alternativas. Esse projeto acompanhou o espetáculo em várias apresentações, e recebia a coordenação geral de Marluze Pastor Santos que idealizou essas ações acompanhadas com teatro.

Segundo depoimento de Robson Pereira²⁰ (informação verbal, 2021):

“Esses cursos técnicos, de tecnologias alternativas, eram momentos em que se reuniam os técnicos em agropecuária da SMDDH, com os trabalhadores (as) rurais. Era um momento de troca, de intercâmbio de experiência. Nós os técnicos tentávamos fazer com que eles – os trabalhadores rurais – falassem das suas experiências e as técnicas utilizadas nas suas hortas, nas suas roças, nas criações de animais de pequeno porte. De maneira que o técnico não ensinasse, mas que mediasse as trocas de experiências, trazendo de outros experimentos tecnológicos, já descrita e

²⁰ Técnico em agropecuária da SMDH e militante social. Acompanhou algumas viagens do espetáculo e fazia o registro fotográfico

catalogados em outras regiões do estado e as vezes até de fora do estado.”
(PEREIRA, informação verbal, 2021).

O técnico fornecia as experiências e sugeria as aplicações delas. Esse momento era tanto teórico quanto prático, instante de repassar as tecnologias para os trabalhadores e trabalhadoras rurais no campo.

A Figura 27 ilustra momento de uma das reuniões do curso de Técnicas Agrícolas, na manhã seguinte após a apresentação do espetáculo. As características do local retratado nessa imagem representam a maioria dos lugares por onde a peça passou. Podemos perceber uma comunidade com casas e estruturas peculiares a uma comunidade agrícola da região maranhense. A reunião acontecendo em espaço aberto, os bancos eram da igreja (para comportar o número de pessoas que vieram assistir ao espetáculo na noite anterior). No canto esquerdo da foto vê-se uma armação de cano branco que é a estrutura onde se sustentam as empanadas do Teatro de Bonecos (Casemiro Coco). Podemos notar a presença de crianças e de apenas duas agricultoras nessa maioria masculina.

Figura 27 – Reunião com técnico agrícola da SMDDH



Fonte: Foto de autoria desconhecida (Acervo do LABORARTE)

- V. Reuniões políticas: Organizadas em momentos distintos. Participavam das reuniões membros da comunidade e lideranças dos lavradores e os técnicos agrícolas das entidades de apoio a luta pela terra.

Nelson Brito conduzia uma dinâmica da reunião com animação de um boneco Casemiro Coco, provocando os trabalhadores e instigando-os à participação, dando (como boneco) suas opiniões. Sobre essa participação de Nelson nas reuniões, encontramos alguns depoimentos que nos dão possibilidade de entender como acontecia essa atividade.

“Das atividades do Nelson com os agricultores, sim ele usava o boneco Casemiro Coco, que era uma pesquisa que ele já estava desenvolvendo, que era os bonecos feitos de madeira, porque esses bonecos ele tinha, também são os personagens fixos do Casemiro Coco... [...] Era no dia seguinte, quando ia pra reunião com o pessoal da associação, , que eles pra ilustrar e também pra fazer... que a partir do momento que começava a fazer a brincadeira com o boneco, era mais fácil de conseguir fazer que eles interagissem, através da brincadeira do boneco, era muito importante, ele fazer essa possibilidade das pessoas estarem mais desarmadas, porque começavam a rir, entravam na brincadeira, e aí elas iam perguntando, conversando etc. (CAVALCANTE, informação verbal, 2021).

Em outro depoimento, o agricultor e líder comunitário, Luís Vila Nova comenta sobre o boneco Casemiro Coco nas reuniões políticas:

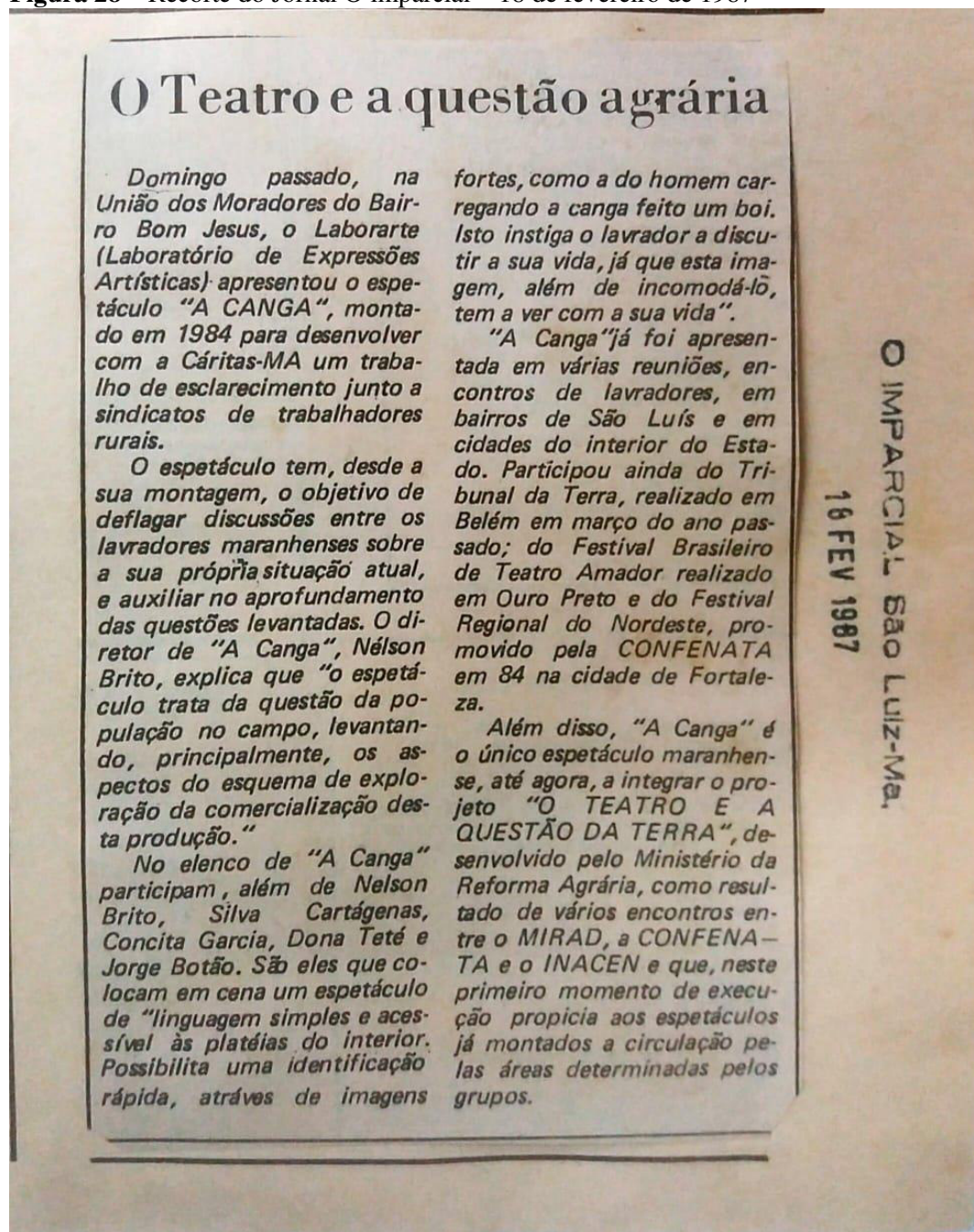
“[...] é... eu lembro, essa parte que cabia ao Nelson Brito e o tipo de teatro, de brincadeira era chamada Mamulengo e o boneco era Casemiro coco, num é. É o nome dado a todas essas brincadeiras como mamulengo num é, o povo sempre conheceu esse boneco como Casemiro coco e eu acho que era o mesmo nome que o Nelson dava.” (VILA NOVA, informação verbal, 2021).

Os trabalhadores discutiam o conflito estabelecido na região. Embora tivéssemos apresentado em locais de atuação da igreja, nessas reuniões as lideranças dos trabalhadores rurais colocavam em discussão suas estratégias de resistência, pois eles estavam unidos e tinham suas próprias formas de reagir aos conflitos. Utilizar o espetáculo como elemento agregador dos moradores de cada comunidade em função dessas estratégias era uma das suas táticas.

O espetáculo foi o provocador das atividades de reuniões e oficinas de artes acima relacionadas. Esse potencial gerador de ações complementares, iniciou desde a sua elaboração, proporcionando o encontro entre artistas de grupos diferentes e integrando ações coletivas apoiadas por entidades sociais. Os momentos de pós-apresentações nas comunidades, gerou vivências em círculos de relacionamentos, ou seja, proporcionou situações de aprendizagem nos grupos de agricultores, mulheres, crianças, artistas, técnicos e coordenadores.

Pelo reconhecimento do seu desempenho artístico e pela participação na luta pela reforma agrária no Maranhão, o espetáculo passou a ser referência como tipo de teatro político, pedagógico, engajado à luta dos trabalhadores rurais, levando-o a participar do projeto “O Teatro e a questão da terra” do MIRAD, CONFENATA e o INACEM, em uma ação conjunta pela reforma agrária, como comprova o recorte do Jornal Imparcial na Figura 28.

Figura 28 – Recorte do Jornal O imparcial – 18 de fevereiro de 1987



Fonte: Acervo do LABORARTE

4.3 Lembranças dos artistas

Observo o ocorrido por meio das lembranças de quem participou das apresentações do espetáculo em estudo, construindo pontes entre o que aconteceu no passado e o que se percebe no presente. Registro aqui em depoimentos dos artistas que participaram daquele momento, suas experiências particulares expressas nos testemunhos colhidos através de conversas, contendo informações subjetivas: como as imagens mentais, as emoções armazenadas pela percepção dos seus sentidos e relacionadas a suas vivências do espetáculo. No trabalho de rememoração, as lembranças vão atualizando seus significados, pelo contexto do momento presente.

I. Elizabete Cavalcante Xavier²¹

Eu me lembro de todo mundo que participou desse processo colaborativo que a gente teve nos grupos. Também do nosso processo que a gente trabalhou com o Aldo. Esse processo que a gente passou, incluindo Jorge Botão e Lio Ribeiro, era muito rico, muito divertido, muito fluente, num momento muito bom, assim. das nossas vidas, onde a gente tava com as mentes superabertas para o novo. Agora, durante os espetáculos, foi muito importante, muito interessante quando a gente viajou. Às vezes era difícil, porque a gente já viajou até de carro de boi. Em todos os lugares em que a gente foi, o mais longe possível, mas era muito lindo quando a gente via que as pessoas que estavam assistindo ali, depois, a partir disso aí, elas conversavam, elas discutiam e a carinha delas... e pra muita gente, foi o primeiro espetáculo de teatro que viram, então tudo isso foi muito importante. Mas assim, lembro das apresentações que nós fizemos em Olinda, no Ceará, em Ouro Preto. Mas uma das que eu me lembro muito, que foi muito marcante, foi a que nós fizemos no “tribunal da terra” lá no Pará. Esse foi bem marcante. Tem muitas lembranças, mas eu agora não sabia nem te dizer os lugares, eu sei que muitos da Baixada[maranhense] que a gente ia, foi muito importante.

Uma das coisas que eu queria falar é que trabalhar com o pessoal todo que participava da A Canga era muito feliz. Também as pessoas que eram os contatos que a gente fazia quando viajava, era um processo muito feliz. A gente fazia, além do prazer que era uma coisa que a gente as vezes nem tinha muita consciência, mas estávamos colaborando muito pra o desenvolvimento daqueles locais onde a população era muito explorada e oprimida, então eu acho que foi muito importante e sou muito agradecida por esse trabalho, porque foi momento de grande evolução pra mim. (CAVALCANTE, informação verbal, 2021).

²¹ Uma das atrizes do elenco, ela foi a responsável em transmitir as noções de comportamento rural, no processo de criação e montagem do espetáculo. Através dos seus relatos podemos perceber a dinâmica do grupo e as circunstâncias do processo de criação do espetáculo.

II. Júlio Cesar da Hora (Jarrão)²²

Outro depoimento fundado em lembranças avivadas — mesmo passados 37 anos —, elaborado a partir do encontro de fotos, recortes de jornais, e o texto original da peça, cuidadosamente guardados por Júlio Cesar da Hora, conhecido artisticamente como Jarrão. Tais registros possibilitaram a comprovação da existência desse espetáculo e por onde ele passou.

Ainda hoje me lembro da viagem para Cururupu. Partimos à noite em um barco da rampa da Praia Grande, atravessamos a baía para Cumbique. De lá fomos de ônibus para Pinheiro. Chegando lá tivemos que aguardar outro ônibus para Cururupu. Chegando em Cururupu, já havia um grupo esperando e cada um ficou em locais diferentes porque não havia hotel na cidade. Lembro que a apresentação foi realizada em um salão que tinha um palco. Montamos o cenário e a iluminação. Lembro também que a plateia tinha muitas crianças. Nessa viagem, também foi outro espetáculo do repertório do LABORARTE. Acredito que na época, quando comecei minhas viagens com o LABORARTE, foi onde eu fiquei numa casa que me acolheu e eu não fui à altura, (risos). lembro que a família no almoço fez peixe de água doce, e eu não gostava, (risos). [Neste local] Foi onde eu me perdi à noite voltando para onde eu estava hospedado e fui parar próximo de um terreiro. (risos). Isso marcou. (HORA, informação verbal, 2021)

III. José Carlos Ribeiro Martins (Lio Ribeiro)²³

As lembranças mais fortes são das comunidades; das dificuldades de chegar até elas e de como éramos bem acolhidos; e de como elas demonstravam ser politizadas, durante os debates após as apresentações do espetáculo. Ficavam fascinados pela magia dos bonecos, se sentiam como parte do espetáculo, a identificação era imediata, pela temática e pelos personagens. Eles reagiam como se tivessem vivido aquelas situações apresentadas nas cenas (e de fato alguma delas já havia acontecido naquela comunidade). Além da apresentação, do debate, em alguns casos havia uma troca cultural, troca de saberes entre os artistas e membros das comunidades, que foram fundamentais para a melhoria e crescimento do espetáculo. (MARTINS, informação verbal, 2021).

IV. Moisés Raimundo Lobato Nobre (Moisés Nobre)²⁴

A participação de Moisés Nobre no espetáculo iniciou como contrarregra, correspondente à sua iniciação como membro do LABORARTE, apreendendo todas as áreas da composição teatral, assimilando as necessidades da cena. Com as baixas na equipe ele passou a função de iluminador e, em seguida, de ator bonequeiro.

Lembro dos ensaios, das viagens para o interior do estado, para áreas de conflito agrário, apresentações em sindicatos de trabalhadores rurais, associações de

²² Responsável pela iluminação, era um elemento importante para o funcionamento do espetáculo, pois cuidava da organização dos arquivos do grupo e desempenhava várias funções administrativas no LABORARTE.

²³ Ator, dramaturgo e diretor de teatral, professor de teatro no Instituto Federal do Maranhão (IFMA). Responsável pela iluminação, colaborou no processo criação do espetáculo e participou das primeiras turnês.

²⁴ Ator, cordelista e mestre de cultura popular.

moradores etc. Da relação ator/comunidade, que era de identificação mútua. De representar o homem do povo. Sobretudo o homem do campo, que sofria a exploração do seu trabalho pelo meeiro (o "dono" da terra e que muitas vezes ficava com toda a produção como pagamento de "dívidas" contraídas). Além de ameaças contra a sua vida e de sua família. (NOBRE, informação verbal, 2021).

"A Canga" atuou como ferramenta de provocação para a organização social, principalmente do homem do campo nas várias regiões do Estado, com destaque para a região de Buriticupu, onde o espetáculo contribuiu na organização dos trabalhadores e suas famílias naquela área de conflito agrário.

V. Telma Lopes²⁵.

Compunha a equipe dos artistas nas turnês. Ela colaborava como contrarregra e coordenava a oficina de artes visuais com as crianças, que geralmente também tinha a participação dos adultos da comunidade.

Tenho lembranças das pessoas. Teve um lugar que era muito pobre, foi eu e o Moisés pra essa casa. Só tinha um casal de lavradores. Quando acordei, não vi o casal. Já tinham ido pra roça. [Tinha um bule de café e uma cuia com farinha em cima de um fogão de lenha, e tinha algumas brasas pra agente esquentar o café. Isso me mostrou que a pobreza era tão grande. Senti uma dor, que me deixou mudar... Sobre o espetáculo, a reação dos lavradores era de ódio, lembro que um deles pegou um pedaço de pau e foi pra cima do boneco. (LOPES, informação verbal, 2021).

VI. Jorge Rezzo Botão²⁶

Tenho poucas [lembranças], mas muito gratificantes. Os momentos das oficinas de criação e de confecção sempre muito intensos, algumas viagens pra lugares muito inesperados e impressionantes no contato direto com as comunidades possibilitando cada vez uma melhora na qualidade do espetáculo. (BOTÃO, informação verbal, 2021).

A peça mostrava uma abordagem lúdica de grande empatia com todos os tipos e faixas etárias de públicos, evidenciando que, mesmo com um pano de fundo político social, alcançava-se adultos, jovens e crianças com o uso dos bonecos. Estes favoreceram o movimento, a facilitação para o entendimento da mensagem com leveza, alegria e integração.

²⁵ Artista plástica.

²⁶ Desempenhava a função de ator bonequeiro, participou do processo de criação do espetáculo, após a primeira temporada saiu do espetáculo.

5 À GUIA DE CONCLUSÃO

Para desenvolver um resultado das observações e pretensas análises do presente trabalho, considero necessário registrar antes o quê e como o projeto de trabalho aqui discorrido pode influenciar na vida particular de seus atores, bem como na produção artística maranhense, principalmente em relação ao Teatro de Animação, por meio de relatos, os quais intitulei de “ecos das temporadas”.

5.1 Ecos das temporadas de 1984 a 1988

Faço uma analogia entre o significado da palavra eco, que é o som refletido, com a repercussão do espetáculo “A Canga”, procurando identificar e relacionar a reverberação de suas ações, com o que ecoou como resposta daquele projeto. Observando os fenômenos da propagação sonora, que envolve emissão, reverberação/projeção e retorno, correlaciono a **emissão** com o acontecimento da apresentação do espetáculo, a **reverberação/projeção** como as consequências imediatas que desencadearam as atividades complementares, como a ampliação das temporadas, e o **retorno** comparado às respostas dadas ao espetáculo, após um espaço de tempo.

Desta forma, identifico as respostas e observo se sofreram transformações e avanços por meio do registro dos depoimentos dos envolvidos no projeto. Busca-se identificar em suas afirmativas, como o espetáculo ainda ecoa em suas ações: os aprendizados desenvolvidos com as ações experimentadas no passado. Organiza-se os relatos em dois grupos: o primeiro formado pelos artistas e o segundo com técnicos, coordenadores das entidades e liderança comunitária.

5.1.1 Dos artistas

I. Elizabete Xavier Cavalcante

“O eco mais importante foi a colaboração pra com meu entendimento sobre: Para que fazer teatro? para quê, para quem, qual o motivo do fazer teatral? Isso eu acho que se afirmou mais na Canga. Mas que já vinha me interessando desde a época que eu comecei no Laborate. Foi um trabalho muito importante para mim, além de todo o processo dos oito anos que eu passei no LABORARTE.” (CAVALCANTE, informação verbal, 2021).

II. Telma Lopes

“O eco que responde A Canga para mim hoje em dia, nos dias atuais.... de hoje mesmo. É a Escolinha de Arte Guará. Eu venho trabalhando com a mesma pegada que eu trabalhei na época da Canga, com toda aquela minha experiência adquirida na época da Canga. Hoje eu transporto, eu trago aqui para a minha realidade, de ir para dentro da escolinha de arte. Estou aplicando isso hoje, está vivo esse eco, esse eco está se mexendo, e isso é importante que tu, que você me fez pensar sobre eco, acendeu essa ideia, que eu não tinha percebido de onde vinha esse eco, eu pensei que era só da minha infância, mas não veio só da minha infância, veio desse projeto da Canga. É engraçado que toda vez quando eu estou fazendo trabalho com eles[crianças] na praia desenhando na areia, eu me lembro daquele exato momento que eu brincava na Canga com as crianças. Reflete, me transporta para aquela época. É engraçado isso, não tinha percebido nada disso, meu Deus do céu! Que coisa linda. Muito obrigado meu Deus por me mostrar essa nova vida, essa nova versão e vê o futuro que está hoje atual, tá vivo.” (LOPES, informação verbal, 2021).

III. Moisés Nobre

“O eco que A Canga proporcionou ao meu trabalho... Bom em 1984 quando eu comecei a ter uma clareza de que a poesia que eu fazia era Poesia de Cordel eu já comecei a ter uma relação mais poético-teatral. Em 1987 quando eu entrei para o elenco da Canga, eu passei a perceber que aquela poesia que eu a fazia tinha um elo de ligação com a temática da peça, da Canga, tanto é, que logo em seguida, paralelo a Canga a minha estada na Canga eu montei PASSAMENTO EM ATO PÚBLICO, que era um espetáculo, um recital de poemas que misturava cordel com outras linguagens poéticas onde a gente trabalhava exatamente o tema da reforma agrária e levando pra este questionamento político e social. Logo em seguida fiz “O CU DE ABELHA É DOCE, MAS TEM FERRÃO”. Também já nessa temática política e de lá pra cá, eu sempre venho tendo ao longo desses anos, a Canga como um dos espelhos, para que eu continue mantendo esta linguagem reflexiva política social e educacional da minha literatura de cordel. Então o reflexo da canga no meu trabalho ele é, é latente é perceptível porque a relação da temática do meu trabalho cordelístico até hoje tem muito a ver com essa linguagem exercida pela Canga.” (CAVALCANTE, informação verbal, 2021).

IV. Júlio César da Hora - Jarrão

“A canga foi um trabalho de encomenda, depois ele passou para o repertório de espetáculos do LABORARTE, nestas duas fases, teve dois momentos: um para o trabalhador do campo que mostrava a sua exploração. O outro, o simbólico, influenciou o grupo tanto que logo depois veio o espetáculo “MINHA TERRA MINHA VIDA”, que tratava do trabalhador e dos conflitos de moradia em solo urbano; outro ponto foi os bonecos que foram de fundamental importância para o amadurecimento estético do grupo. Além disso, o LABORARTE promove em diversos momentos junto a sociedade civil, encontros com discussões sobre: a questão do homem do campo, da cidade, dos problemas de moradia, as invasões, o êxodo rural, entre outros.” (HORA, informação verbal, 2021).

5.1.2 Dos coordenadores, técnicos e liderança comunitária

I. Robson R. S. Pereira²⁷

“A memória do espetáculo A Canga, hoje, o que eu percebo nessas memórias é a compreensão de totalidades social, isto é, as atividades eram constituídas de teias de significados. O que eu quero dizer, os vários trabalhos com serventia própria, mas que estavam inter-relacionados: o trabalho de tecnologia alternativa, o debate político o espetáculo A Canga, as brincadeiras com as crianças... eram trabalhos que tinham um viés próprio, mas que se percebe. Acho que isso é que fica como eco, como memória. Esse processo de inter-relacionamento que me traz essa compreensão de totalidade social e isso fez todo o sentido para os objetivos do projeto de Tecnologias Alternativas da Sociedade de Defesa dos Direitos Humanos, que era uma agricultura familiar de criação de pequenos animais, instrumentalizado com tecnologia, integrados a vida social e política da comunidade, sobre tudo, se comparando a outros trabalhos da SMDDH, sem essa rede de outros trabalhos acontecendo em paralelo, eu diria que foi mais pobre esse processo de inter-relação e consequentemente de totalidade da vida social.” (PEREIRA, informação verbal, 2021).

II. Marluze Pastor Santos²⁸

“Encontro ecos [do projeto A Canga] em outros artistas que desenvolveram espetáculos (teatro, música, poesia) sobre as questões rurais [como] os dois espetáculos: CABRA MARCADO PRA MORRER e A FILHA DA CHUVA [realizados por mim na direção e atuação de Silvana Cartágenes e Lio Ribeiro] Também nas ações [que se multiplicaram] que foram impulsionadas nas comunidades [após a passagem do espetáculo]; As melhores referências (ou acontecimentos) de acordo com a intenção dos trabalhadores e das entidades que eu representava, foi o espetáculo ter reforçado (reafirmado) a importância da luta pela terra e que era possível continuar.” (SANTOS, informação verbal, 2021).

III. Luiz Vila Nova²⁹

“O resultado daquelas apresentações, é que criou uma facilidade maior da gente discutir com a comunidade a realidade que se vivia na época, num é? É... houve uma abertura simpática da população para falar do problema, e, uma coisa que contribuiu muito é porque, para as comunidades, o espetáculo não acabou ali. As comunidades continuaram... é, promovendo teatro daquela forma. E se mandou fazer, um grande boneco, com a mesma semelhança, né, pessoal fizeram aí em São Luís, eu acho que foi o mesmo que fez aquele boneco que vocês andava com ele... e a gente, é... encestou outros assuntos da realidade, num é... é, falado pelo boneco e aí uma coisa, é... que caracterizou mesmo, foi que aquele boneco se transformou em um trabalhador rural sem-terra, pai de cinco filho e que não tinha terra para trabalhar e a terra que ele

²⁷ Participou da equipe como técnico da SMDDH atuando no curso de tecnologias alternativas. É professor de sociologia na Universidade Estadual de São Paulo (UESP) e acrescenta nas suas lembranças um aspecto sociológico. Ele registrou várias apresentações com fotografias, material que ao longo do tempo foi extraviado.

²⁸ Coordenadora do projeto, foi quem idealizou as ações com Teatro dentro da Cáritas e compôs a equipe de técnicos que coordenava as ações e desenvolvia o curso de tecnologia alternativa. Engenheira agrícola que, em sua história de vida, também era artista e trabalhou com bonecos no núcleo de bonequeiros e no LABORARTE, em anos anteriores ao espetáculo. Talvez esse fato a tenha orientado na idealização e realização do projeto. Em suas lembranças percebemos as relações institucionais e políticas.

²⁹ Agricultor liderança dos trabalhadores rurais da região de Buriticupu.

trabalhava, tinha que plantar capim, num é... é, as vez não conseguia plantar mandioca porque o dono da terra queria a terra para botar o gado. Então nós continuamos, num é?... criando, é... algo semelhante, muito semelhante a aquele teatro que vocês criaram, porque a realidade daqui, não é?...B você viu, não tinha coco, não era muito de coco, cocaís, era muito mais de arrendamento de terra, de...dessa coisa do patrão, do latifundiário e a gente foi até quando a discussão, né? puxada pelo boneco e o debate acontece..., o boneco, passava o teatro, se passava o teatro com o boneco, depois agente encostava o boneco e continuava o debate. Quer dizer, o boneco se transformou é... em uma abertura do debate, quase todos os debates que a gente ia fazer com a comunidade, o boneco, o bonecão, num é?... era quem puxava.” (VILA NOVA, informação verbal, 2021).

5.2 Minhas considerações finais

Escolhi para encabeçar este momento de finalização do trabalho de pesquisa, um pensamento de Oduvaldo Viana Filho (MICHALSKI, 1981, p. 15) que corrobora com a minha prática artística.

Acreditamos que a cada época corresponderá uma problemática particular, uma problemática que precisa ser encarada pelo conhecimento e pela sensibilidade dessa época e que tais obras surgem do duro trabalho do fazer e refazer. Mas, como sentido geral, acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade.

Creio que esta pesquisa desvela um espetáculo teatral cujos registros estavam adormecidos nos arquivos do LABORARTE e nas lembranças de alguns de seus participantes. Absorvo novos entendimentos e permito-me traçar algumas considerações sobre o espetáculo “A Canga” e o Teatro de Animação ali contido — considerando que a compreensão da linguagem cênica foi determinante para a realização deste estudo. Posso assegurar que encontrei respostas satisfatórias para avaliação da repercussão da peça junto ao movimento dos trabalhadores rurais e no meio artístico maranhense da época.

O espetáculo marcou presença do Teatro de Animação como “teatro engajado” no Maranhão, desenvolvendo um trabalho criterioso que gerou um espetáculo político-pedagógico articulado com o movimento dos trabalhadores rurais da Zona Rural do Vale do Pindaré e outras localidades do interior do estado do Maranhão.

Sua proposta cênica foi o elemento fundamental para a fluência dos questionamentos sobre a realidade representados no palco, garantindo a extensão das temporadas por quatro anos. Sua estética popular corroborou com a recepção do público, auxiliando o processo de discussões sobre a exploração latifundiária que a região estava vivendo.

O Teatro de Animação que foi praticado na peça tem características do Teatro de Bonecos popular, explícito na plasticidade e fisionomia dos bonecos antropomorfos, retratando pessoas do campo (personalidades do povo). Isso se deu na apresentação estética dos bonecos,

na dramaturgia e na encenação. A escrita dramatúrgica teve o compromisso de textualizar as falas necessárias para atingir os objetivos aos quais se destinava a montagem, deixando assim um registro dramatúrgico para Teatro de Bonecos e Atores, disponível às apreciações futuras.

Embora o texto escrito seja composto de três partes distintas, estas partes unidas correspondem a um só espetáculo, uma oportunidade de reunir linguagens afins, partes encadeadas no mesmo espetáculo, para contar episódios diferentes da mesma história (fábula), com o propósito de se complementarem tematicamente.

Ao fazer o estudo técnico de animação, construção e os aspectos plásticos dos bonecos, constatou-se uma linguagem “laborartiana”, baseada na estética dos espetáculos do Casemiro Coco, trazida para o espetáculo por referências de pesquisas anteriores, realizadas pelo referido grupo.

Vale ressaltar que as técnicas de construção desses bonecos — que utilizaram como material básico o talo de buriti como recurso natural da região —, revelou grande resistência, pois 37 anos depois ainda se encontram hábeis para uso, prontos para serem requisitados em montagens similares. Tais referências “laborartianas” subsidiaram a proposta estética do espetáculo, dos bonecos, da dramaturgia, do processo de criação e da montagem.

Para Nelson Santos Brito — quem tinha esses processos de criação sistematizados e incorporados nos trabalhos que participou anteriormente —, transferi-los para a montagem do novo projeto foi um ato intencional, uma determinação nas escolhas técnicas e filosóficas que orientou não somente esse espetáculo, mas também os trabalhos futuros do LABORARTE.

Constatei que o breve estudo do Teatro do Oprimido foi outra importante contribuição para o processo de criação estética e conduta do espetáculo, embora não sido utilizado o “sistema coringa” nem atividades específicas da sistematização criada por Boal. Dele se extraiu a concepção de “ação participativa da plateia”, com autonomia para interferir nas ações dos personagens e a “ideologia da libertação do oprimido”, cujo teatro se vê como ensaio. O Teatro do Oprimido possibilitou aos artistas um referencial teórico que os orientou dentro e fora da cena teatral, ampliando o perímetro do espaço cênico e suas condutas ideológicas em campo.

Em análise posterior às temporadas, percebi que o desencadeamento sucessivo da participação da plateia passava por uma discussão prévia das lideranças com as comunidades que esperavam o desfecho do espetáculo para conversarem sobre suas problemáticas. Essas informações antecipadas, certamente influenciavam e reforçavam o interesse da população em assisti-lo — para participar com seus depoimentos na cena do João Olhudo, por exemplo — tornando momentos de participação da plateia em momentos de euforia, causada pelas informações antes propagadas sobre o espetáculo.

O espetáculo possuía uma linguagem épica, pois os bonecos em si provocam um distanciamento já percebido na primeira cena em que era simulada uma reprodução realista, retratando o comportamento de uma família da roça. Isso ocorria de forma distanciada, haja vista que os bonecos são, por excelência, elementos capazes de causar estranhamento e produzir um recorte da realidade. A música também contribuía, pois, mesmo como elo das cenas, fazia um corte nas sequências de envolvimento emocional. Na terceira cena, pode-se considerar a atuação do boneco gigante como a mais marcante do espetáculo, pois reunia os personagens humanos em oposição aos interesses do boneco gigante, símbolo do grande poder opressor de uma realidade que envolvia a todos, personagens e a plateia.

Por fim, após as reflexões necessárias deste estudo, compreendo que espetáculos com intenções políticas — criados para ser utilizados pedagogicamente —, só cumprem essa função se estiverem engajados com entidades sociais e movimentos políticos organizados.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: EDUSP, 1991. (v. 2.).
- BELTRAME, V. N.; MORETTI, G. A. Artíficos das dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. **Móin-Móin**, Florianópolis, v. 1, n. 08, p. 008-011, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011008>. Acesso em: 22 out. 2021.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Editora Cosac Naify, 2014.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- BORRALHO, Tácito. **O Boneco – Do Imaginário Popular Maranhense ao Teatro: Uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005.
- BORRALHO, Tácito Freire. Os elementos animados no Bumba-Meu-Boi do Maranhão. **Móin-Móin**, v. 1, n. 02, p. 156-178, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701022006156/8045>. Acesso em: 16 ago. 2020
- BORRALHO, Tácito Freire. **O teatro do boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos**. 2012. 227 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/123456789/614/1/TeseTacitoFreireBorralho.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2020.
- BORRALHO, Tácito Freire *et al.* **Casemiro Coco: Trajetória e Resgate do Boneco Popular do Maranhão**. São Luís, MA: [s. n.], 2008. 106 p.
- BOTÃO, Jorge. Depoimento via WhatsApp. 2021.
- BROCHADO, Izabela Costa (coord.). **Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo**. Brasília, DF: ABTB; UNIMA BRASIL, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie_teatros_bonecos.pdf. Acesso em: 16 ago. 2020.
- CAVALCANTE, Elizabete Xavier. Depoimento via WhatsApp. 2021.
- CEBULSKI, Márcia Cristina. **Teatro de formas animadas**. Guarapuava: Unicentro, 2013.
- HARTMANN, Luciana. Cacuriá: dinâmicas de uma tradição dançada. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em:

<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3292>. Acesso em 22 ago. 2021.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. [S. l.]: Editora Nova Fronteira, 1986.

HORA, Júlio César da. Depoimento via WhatsApp. 2021.

LOPES, Thelma. Depoimento via WhatsApp. 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 1999.

PEREIRA, Robson. Depoimento via WhatsApp. 2021.

MARTINS, José Carlos Ribeiro. Depoimento via WhatsApp. 2021.

MASSA, C. Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral. **Sala Preta**, v. 8, p. 49-54, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350>. Acesso em: 22 out. 2021.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MICHALSKI, Yan. **Teatro de Oduvaldo Viana Filho**. Rio de Janeiro: Ilha, 1981. (v. 1.).

NOBRE, Moisés Raimundo Lobato. Depoimento via WhatsApp. 2021.

SANTOS, Marluze Pastor. Depoimento via WhatsApp. 2021.

TILLIS, Steve. Rumo a uma estética do boneco: O boneco como arte teatral. In: PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de Teatro de Animação no Brasil**. Rio de Janeiro: 2012. p. 224-373.

VILA NOVA, Luís. Depoimento via WhatsApp. 2021.

ANEXOS

ANEXO A – REGISTRO DE IMAGENS DO ESPETÁCULO “A CANGA”

Figura 29 – Foto do ensaio no Teatro Itapicuruá. Visualização da empanada, o cenário dos bonecos de luva dentro e atrás ao fundo uma balança que era usada com o boneco gigante



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 30 – Segundo elenco: Quebradeiras de coco babaçu (Ensaio no teatro Itapicuruába. Da direita para esquerda: Silvana Cartágenes e Concita Garcia – cena 2)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 31 – Elenco ensaiando na sala Cecílio Sá do LABORARTE. Da direita para a esquerda: Elisabete Cavalcante, Jorge Rezzo Botão, Silvana Cartágenes, Nelson Brito



Fonte: Arquivo pessoal

ANEXO B – RECORTES DE JORNAIS

Figura 32 – Matéria de jornal sobre o trabalho de enfrentamento político do LABORARTE por meio do espetáculo “A Canga”



Figura 33 – Anúncio de Jornal do espetáculo “A Canga”

Assart

TEATRO

A CANGA – Hoje, 3, a partir das 20:00 horas, no salão do Colégio Arariense. Produção, montagem e apresentação: LABORARTE. A CANGA é um espetáculo que trata de problemas do lavrador e de sua luta no sindicato. O espetáculo foi criado e montado no sentido de ajudar a organização dos lavradores em determinadas áreas do interior maranhense. “A CANGA” é resultado de um trabalho coletivo. Foi montado com atores do LABORARTE e do Gangorra. A direção é de Nelson Brito. No elenco estão: Silvana Cartagenes, Elizabeth Cavalcante, Jorge Botão, Dona Teta e Nelson. Não está, pelo menos por enquanto, prevista nenhuma apresentação em São Luís.

Teatro

O espetáculo teatral “A Canga” estará se apresentando na cidade de Imperatriz nos dias 28 e 29 próximos no teatro Ferreira Gullar às 20:00 horas como promoção da Associação Artística de Imperatriz-Assarti.

“A Canga” é uma montagem do LABORARTE e Gangorra, com colaboração do Ganzola, é um espetáculo de criação coletiva que discute a situação do lavrador maranhense e sua exploração.

No final do ano passado “A Canga” representou o Maranhão junto com “João Paneiro” no Festival Regional realizado em Fortaleza pela CONFENATA, além disso já se apresentou em outras cidades do interior do Estado: Guimarães, Chapadinha, Mata-Romã e Mirinzal.

O espetáculo tem a direção de Nelson Brito e no elenco estão: Jorge Botão, Elizabeth Cavalcante, Silvana Cartagenes, Nelson Brito, e Dona Teta. A iluminação é de Carlos Lio.

A ASSARTI está trabalhando junto a Prefeitura de Imperatriz e a FETAMA junto a Secretaria de Cultura para que sejam intensificados estes intercâmbios de espetáculos. Ainda este ano os amadores de teatro de Imperatriz terão a oportunidade de receber algumas oficinas.

Figura 34 – Participação do LABORARTE com a FETAMA

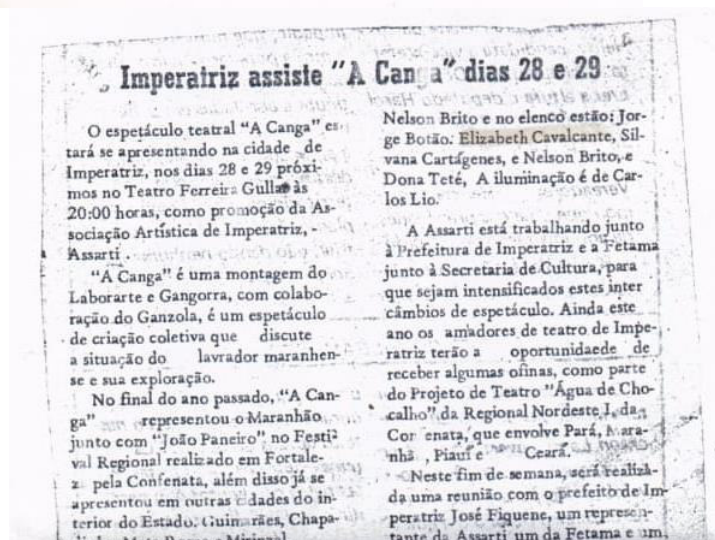
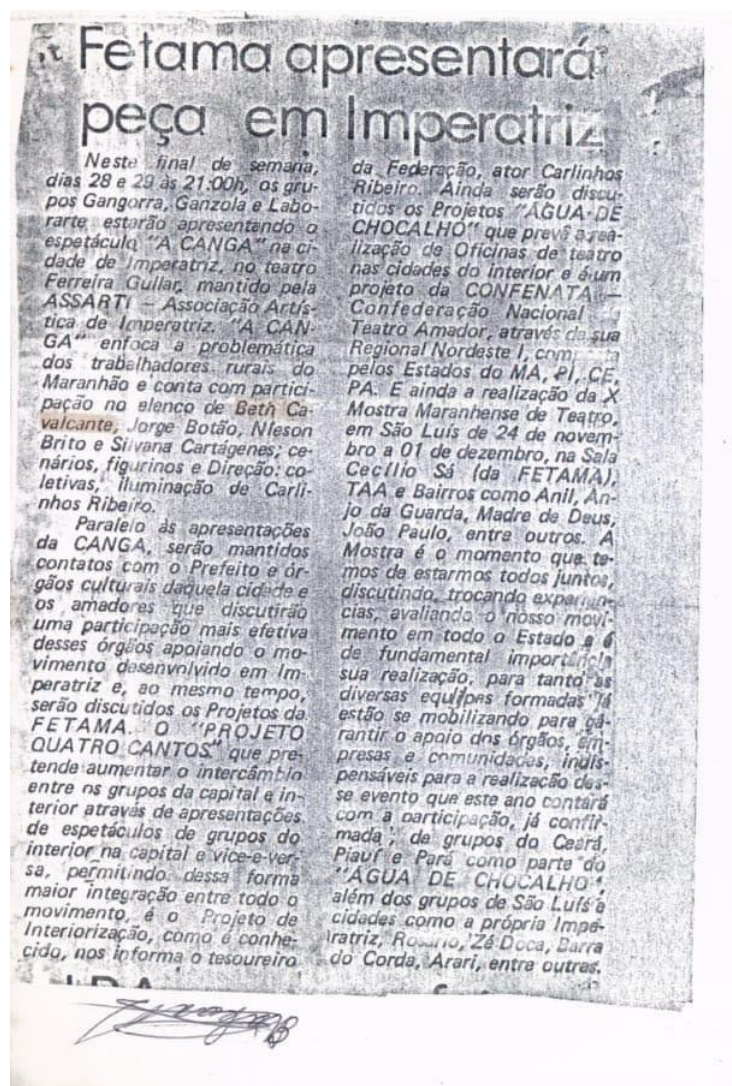


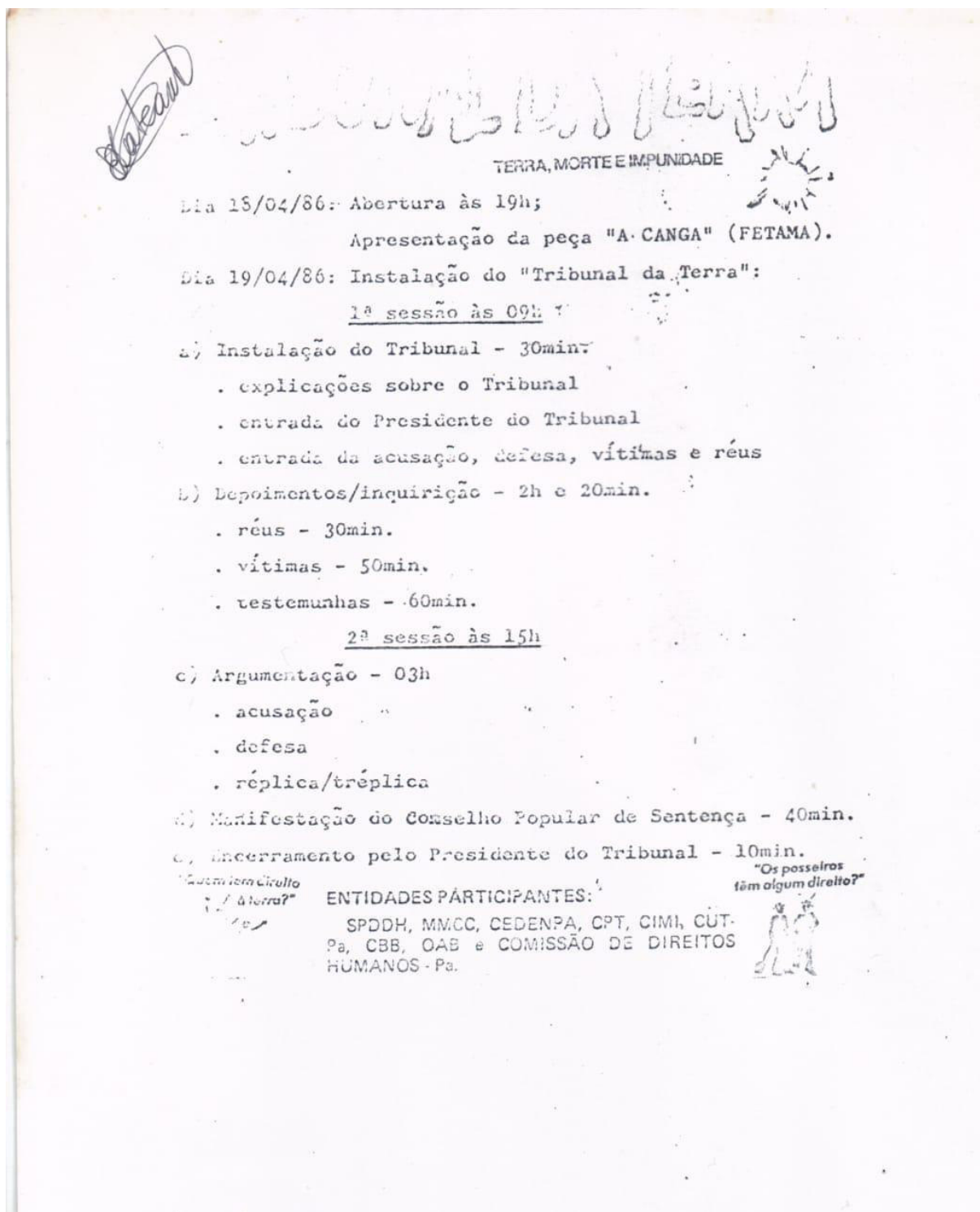
Figura 35 – Matéria sobre o espetáculo “A Canga” no jornal “O Debate”



Figura 36 – Matéria sobre o espetáculo “A Canga” no jornal “O Imparcial”



ANEXO C – DOCUMENTO: OFÍCIO DA FETAMA



ANEXO D – TEXTO DRAMATÚRGICO DO ESPETÁCULO “A CANGA”

