




# A DÉCADA DE 1970 E A CENOGRAFIA NO MARANHÃO, uma descrição dos principais espetáculos

Tácito Freire Borralho

**Para citar este artigo:**

BORRALHO, Tácito Freire. A DÉCADA DE 1970 E A CENOGRAFIA NO MARANHÃO, uma descrição dos principais espetáculos. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.1, n.3, jul. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/105965/27644669010320220401>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## A DÉCADA DE 1970 E A CENOGRAFIA NO MARANHÃO, uma descrição dos principais espetáculos

Tácito Freire Borralho<sup>1</sup>

### Resumo

Neste estudo realizo uma descrição sucinta da cenografia dos principais espetáculos montados em São Luís do Maranhão, nos anos de 1971 a 1978 pelos grupos: Teatro de Férias do Maranhão, Armação de São Luís, Teatro Experimental do Maranhão, Mutirão e LABORARTE. A escolha desses grupos e o período histórico baseia-se em três aspectos fundamentais: o primeiro foi a minha participação em todos eles (como dramaturgo, ator e/ou diretor); o segundo é o fato de que foram espetáculos que tiveram uma cenografia mais elaborada, onde se pode vislumbrar mesmo que superficialmente as ideias de Appia, Craig e Meyerhold; o terceiro, é que uma busca em quaisquer diários da cidade não se encontra uma crítica sobre suas cenografias.

**Palavras-chave:** Teatro, Cenografia, Maranhão, Anos 1970.

## THE 1970S AND SCENOGRAPHY IN MARANHÃO, a description of the main performances

### Abstract

In this study I briefly describe the scenography of the main spectacles staged in São Luís, Maranhão, from 1971 to 1978 by the following groups: Teatro de Férias do Maranhão, Armação de São Luís, Teatro Experimental do Maranhão, Mutirão and LABORARTE. The choice of these groups and the historical period is based on three fundamental aspects: the first was my participation in all of them (as playwright, actor and/or director); the second is the fact that they were performances that had a more elaborate scenography, where one can glimpse, even if superficially, the ideas of Appia, Craig and Meierhold; the third is that a search in any of the city's dailies does not find a critique of their scenographies.

**Keywords:** Theater, Scenography, Maranhão, 1970s.

<sup>1</sup> Ator, cenógrafo, dramaturgo e diretor teatral, Mestre e Doutor (2012) em Artes Pela USP, Professor associado do departamento de Artes Cênicas da UFMA, atuando como docente dos programas PPGAC e PROARTS/UFMA. Texto revisado por; professor: Max Fernando Coelho Soares.

✉ borralho@uol.com.br

🌐 <http://lattes.cnpq.br/6354056336043839>

🆔 <https://orcid.org/0000-0002-9202-5971>



## LOS AÑOS 70 Y LA ESCENOGRAFÍA EN MARANHÃO, una descripción de los principales espectáculos

### Resumen

En este estudio describo brevemente la escenografía de las principales obras representadas en São Luís do Maranhão entre 1971 y 1978 por los grupos Teatro de Férias do Maranhão, Armação de São Luís, Teatro Experimental do Maranhão, Mutirão y LABORARTE. La elección de estos grupos y del período histórico se basó en tres aspectos fundamentales: el primero fue mi participación en todos ellos (como dramaturgo, actor y/o director); el segundo es el hecho de que se trataba de espectáculos que tenían una escenografía más elaborada, donde se pueden vislumbrar, aunque sea superficialmente, las ideas de Appia, Craig y Meierhold; el tercero es que una búsqueda en cualquiera de los diarios de la ciudad no encuentra una crítica de sus escenografías.

**Palabras clave:** Luz. Espacio. Matéria. Percepción. Processo creativo del iluminador escénico.



## Memórias de uma época

O Maranhão, distante do eixo cultural Rio-São Paulo<sup>2</sup>, não podia usufruir da rapidez da circulação de informações que beneficiaram o desenvolvimento artístico brasileiro, sofrendo assim um retardo na evolução da sua produção teatral.

Por isso, na década de 1970, enquanto os estados do Sudeste do país já praticavam as discussões inquietantes dos conceitos de pós-modernidade e outras questões estéticas, no Maranhão e quiçá nos estados do Norte, o debate sobre o modernismo e propostas de contemporaneidade ainda estavam em foco, principalmente entre a maioria dos produtores de arte.

No ambiente teatral, movidos pela ebulição criada entre estudantes e artistas amadores reagindo à censura endurecida pela ditadura militar, jovens atores e diretores buscavam uma saída urgente para o teatro. Era necessário, no entanto, diante de tamanha explosão criativa, uma fundamentação teórica que permitisse aos movimentos artísticos (os de teatro inclusive) estender suas ações para além da militância política.

A violenta proibição de textos dramaturgicos de qualidade reconhecida forçava a criação de uma dramaturgia regional capaz de falar criticamente da realidade local, complicando muitas vezes o trabalho de censores estaduais e federais. Mas isso poderia estancar na produção de textos panfletários ou numa dramaturgia apenas alegórica, criativa, mas sem impacto significativo na sociedade devido ao momento de repressão política.

A criação de grupos e movimentos de arte, com método de trabalho, instituídos juridicamente, com espaço próprio, propiciava a organização de bibliotecas e programas de estudo. Assim, a partir de 1967, o Teatro Experimental do Maranhão “TEMA”, a Comunidades de Jovens Católicos de São Pantaleão “CJCSP”, o Teatro de Férias do Maranhão “TEFEMA”, o Grupo Armação de São Luís, o Grupo Chamató, dentre outros, já se firmavam no cenário artístico do Estado.

Em 1972 foi criado o Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, formado por jovens artistas, egressos de alguns desses grupos já existentes na década de 1960 e por outros que

---

<sup>2</sup> Essas capitais tinham uma produção teatral destacada dos outros centros teatrais brasileiros, principalmente do norte e nordeste. Geralmente uma peça iniciava temporada em São Paulo e dava continuidade no Rio de Janeiro ou ocorria o contrário. Após esses longos períodos as companhias excursionavam a outras praças nacionais, especialmente nas regiões sul, centro-oeste e sudeste.



retornavam de cidades como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, onde estudavam.

Na verdade, a criação do LABORARTE foi um marco de transformação, senão de provocação, nas posições estáticas do comportamento estético manifestado na produção cultural do Estado. Foi o movimento que aglutinou os artistas mais jovens e que já demonstravam uma inquietação maior quanto à uma renovação estética.

Instituído a partir de departamentos/laboratórios, o LABORARTE, mantinha em um só prédio espaços equipados para esse fim, onde eram realizados estudos e experiências nas áreas de Artes Cênicas, (Dança, Teatro, Teatro de Bonecos e Circo), Literatura e Imprensa, Fotografia e Cinema, Som e Música, Artes Plásticas e Artesanato. Era dirigido por uma coordenação geral, eleita entre os coordenadores desses departamentos/laboratórios,

Congregando os artistas mais jovens, mais atuantes e promissores do Estado; realizando estudos e promovendo cursos permanentes, não tardaria o LABORARTE a impor-se como um movimento de credibilidade assegurada, passando a influenciar os outros grupos artísticos, colocando à disposição dos mesmos, espaço físico, biblioteca e material para estudos.

É interessante observar que, embora isoladamente, alguns grupos que talvez motivados pela prática artística dos movimentos de esquerda (movimento estudantil articulado, CPC<sup>3</sup>, MPC<sup>4</sup>) já realizavam trabalhos com certa fundamentação teórica, antes mesmo da criação do LABORARTE. E isso se refletia mais fortemente na produção teatral. É bem verdade que por influência da militância local, as notícias sobre os teatros russo e alemão foram as primeiras a circular com sucesso, dentre as quais as informações sobre os conceitos brechtianos do Teatro Épico e as experiências do Construtivismo russo influenciariam na construção cenográfica. Em 1970, o Teatro de Férias do Maranhão já preparava um espetáculo para estrear em 1971, no Teatro Arthur Azevedo, a partir das propostas revolucionárias de encenação que vinham sendo discutidas.

Os outros grupos aqui descritos, são de fato os que também montaram espetáculos que tiveram uma cenografia mais estudada, possibilitando um entendimento a partir das ideias de Adolphe Appia, Gordon Craig e Meyerhold.

Já a apresentação do estudo do cenário do espetáculo O Cavaleiro do Destino será feita em

---

<sup>3</sup> Centro Popular de Cultura.

<sup>4</sup> Movimento de Cultura Popular.



separado. O destaque se dá por tratar-se de um espetáculo que representa a culminância de um processo de estudos do grupo LABORARTE. Integrarei ao presente estudo, à medida do possível, rascunhos de minha autoria dos cenários descritos.

## A Década de 1970

Pode ser considerada a década mais fértil da produção teatral maranhense. E em se tratando de renovações cênicas, as que caracterizaram o Século XX. Naquele período as cenografias exibidas nos espetáculos aqui descritos, alcançaram propostas de fato renovadoras.

De cenários de inspiração construtivista e realizações notadamente formalistas, com incursões no estilismo – sem escapar de um ecletismo forçosamente necessário – os espetáculos montados nessa década vinham confirmar que uma mudança significativa estava acontecendo. O teatro maranhense recuperava rapidamente o tempo em que ficara à margem das renovações cênicas ocorridas naquele século.

Era visível que se modernizavam também as concepções sobre encenador e encenações. Mesmo com a febre das “criações coletivas” ou com a participação de autores das peças presentes nos ensaios, a figura do diretor ganhava importância. O encenador passava ser aceito e respeitado como o mestre da obra, o responsável final. E o resultado mudava de figura. Não sem algumas contestações e críticas próprias do momento político, é óbvio, mas a realidade prática vencida sempre.

As leituras dos estudos sobre Meyerhold, das obras mais acessíveis de Craig e Appia, contribuíram bastante para essa mudança de comportamento quanto a aceitação e respeito ao diretor do espetáculo. Na verdade, as teorias que encontravam maior ressonância entre os grupos, naquele momento, eram as de Gordon Craig. Não que não fossem respeitadas ou se deixasse de considerar as outras, mas sempre atentando mais intensamente as propostas deste último, como conta inclusive Redondo Júnior:

Craig foi o primeiro esteticista de Teatro que definiu em termos mais rigorosos o encenador moderno. Não foi tão longe como Adolphe Appia na concepção que este nos deu de Dramaturgo, talvez porque Craig não acredita naquela genialidade que, neste século, só encontraria um representante em Bertolt Brecht. Insinuando, embora, que o teatro poderia existir sem o poeta dramático, atribuindo-lhe (ao teatro) uma independência total, não se arriscou, como Appia, a pretender para o encenador



moderno, em termos precisos, a qualidade de poeta dramático [...] defendeu-se com a concepção de que o teatro é mais para ver do que para ouvir, baseou-se na teoria (sua) do movimento como base de espetáculo sem a colaboração do poeta, até porque não se encontra, na sua obra, referência ao Mimo. (JÚNIOR, in CRAIG, 1966: 20,21)

Não que a posição de Craig não fosse discutida, mas sua teoria do movimento era completamente entendida, e, “o teatro é mais para ver do que para ouvir” vinha somar às convicções de que o espetáculo só pode ser bem compreendido se o texto for bem encaixado num espaço plasticamente consoante. O visual do espetáculo completa sua poesia e uma plateia realmente “assiste” a um espetáculo. Desta forma os textos encenados a partir de 1971 começaram a oferecer, ao público maranhense, espetáculos mais interessantes.

Sem nenhuma pretensão de realizar uma análise comparativa entre os cenários apresentados, compete aqui descrevê-los da forma como foram construídos e tentar estabelecer uma observação de a qual modelo estético e a qual cenógrafo se refere.

No caso de obedecer a uma metodologia de trabalho, poderia considerar uma abordagem qualitativa e metodologia participativa pelo fato do autor ser parte do objeto descrito, sendo um dos critérios de escolha dos espetáculos montados pelos grupos: Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA), Grupo Armação de São Luís, Teatro Experimental do Maranhão (TEMA), Mutirão e LABORARTE, que a partir dessa época começaram a preocupar-se em praticar uma cenografia mais tecnicamente elaborada.

## 1971 – Uma Meia para um Par de Homens

### 1ª Parte – (Marginalidade Social)

“A alienação da Juventude, pelas drogas”

**Texto** – Criação Coletiva

### 2ª Parte – (Marginalidade Econômica)

“A Miséria e a Fome no Incêndio do Bairro do Goiabal”

**Texto** – Tácito Borralho

**Grupo** – TEFEMA (Teatro de Férias do Maranhão)

**Direção e Cenografia** – Tácito Borralho

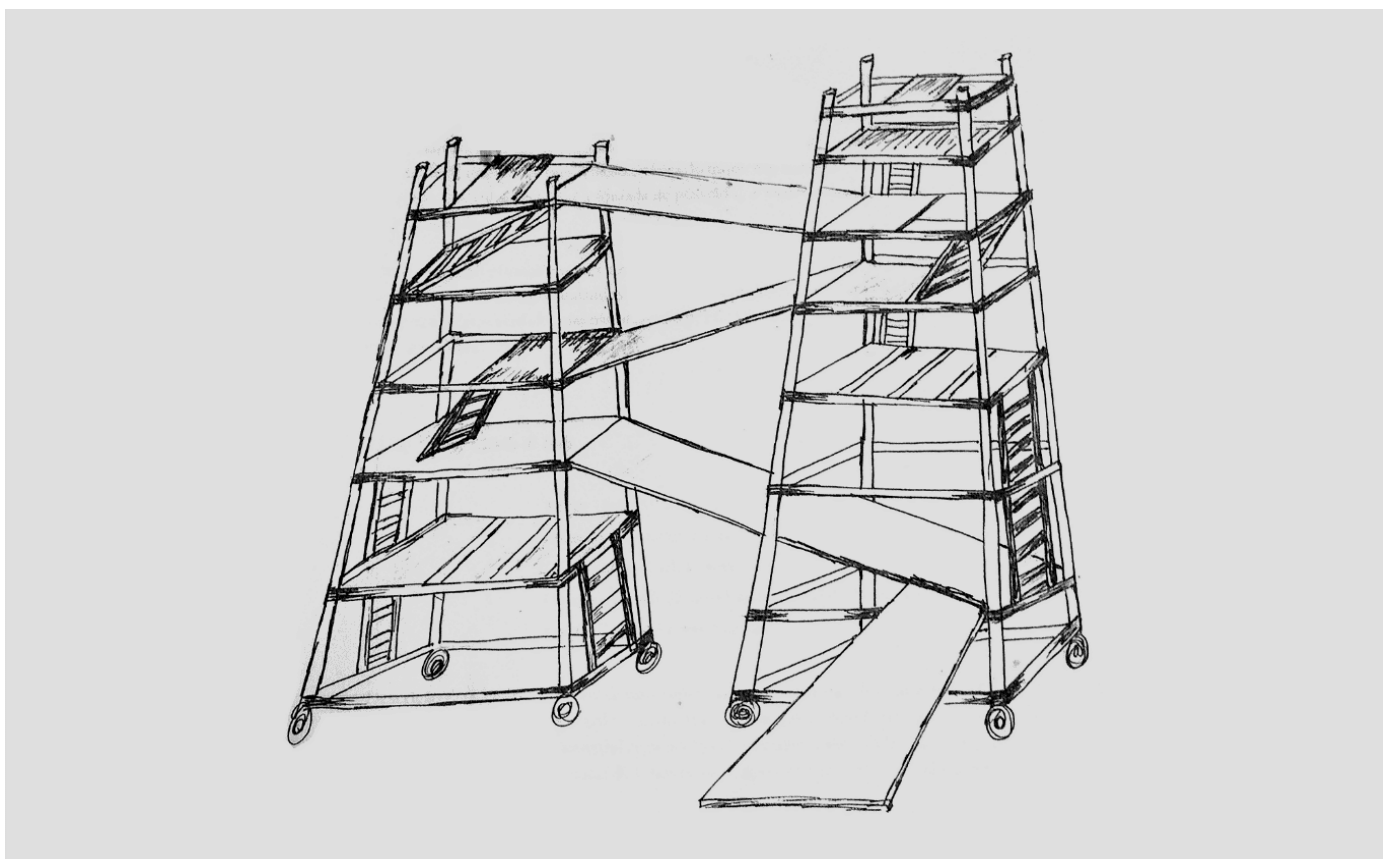


**Elenco** – Ribinha Martins, Juvenal de Castro, Nair Martins, Idalina Cardoso, Maria José Lira, Wagner de Olinda.

**Local** – Teatro Arthur Azevedo.

**Descrição do Cenário** – Com um título alegórico tentando sintetizar a encenação de dois espetáculos de trinta minutos de duração cada um, Uma Meia para um Par de Homens utilizava o mesmo espaço cênico e uma única concepção cenográfica. Constava de dois cavaletes, um de três e outro de quatro metros de altura (na verdade, duas torres para afinação de iluminação do próprio teatro), de madeira e com roldanas para deslocamento. Postados um de cada lado do palco, a partir da metade do espaço cênico, para os fundos, serviam de suporte para rampas e passarelas confeccionadas com tábuas de andaime de construção civil (fig.1)

Figura 1 - uma meia para um par de homens, cenário



fonte: caderno de rascunhos do autor





Concebido nos padrões construtivistas, com material aparente, sem pintura ou qualquer outro tipo de acabamento, era a iluminação que determinava a aparência e definia a ambientação.

A primeira parte do espetáculo utilizava a construção como fundo, fazendo parecer uma obra de construção civil interrompida ou uma ponte, ou mesmo as ruínas de um viaduto. A iluminação privilegiava as figuras dos atores e o cenário era uma grande silhueta, bem apropriada à ação e a evocação de submundo.

Na segunda parte, torres e passarelas eram utilizadas como pontes de palafitas, ambientes de casebres etc., com iluminação suficiente para mostrar a ação em seus quadros. Quando irrompe o incêndio, o palco, da metade para o proscênio fica escuro. A estrutura do cenário, envolvendo atores e objetos, enfim, toda ação fica iluminada de um vermelho intenso, obtido (naquela época) com o reforço de refletores de fachada de prédios (iluminação de rua), proporcionando uma luz chapada e insuportável, contrastando com a dinâmica do corpo dos atores em movimento frenético. Transmítia a sensação de que as figuras (atores e objetos) se transformavam em imagens de película fotográfica em negativo, vistas sob a luz neutra do laboratório de revelação.

O efeito construção, armação, linhas e ritmo do cenário elaborado, além de surpreender o público, marcava o início de uma década de ousadia no palco do Teatro Arthur Azevedo, em São Luís do Maranhão. A inquietação estética do momento somada à falta de recursos dos grupos jovens, contribuíram para a tomada de posição que violava os cânones daquela casa oficial de espetáculos.

Mas o resultado plástico ajudava a remeter a um outro nível de visualização e interpretação de fatos históricos conhecidos, assistidos por aquela comunidade que estava na plateia. Gerou discussões acirradas, é verdade, mas não afastou o público do teatro durante aquela temporada. E criou, ao contrário, uma expectativa positiva.

Tendo-se em conta que o problema do uso de drogas por jovens, inclusive de classe média, não havia ainda sido exposto e discutido diante de uma plateia desse seguimento social, e que a segunda parte do espetáculo provocava um choque tanto visual quanto na narrativa da trama, insuflando um debate acalorado sobre os dois extremos da miséria humana apresentados no palco.



## 1972 – A) Por causa de Inês.

**Texto** – João Mohana

**Direção**– Reynaldo Faray

**Cenografia** – Carlos Lima

**Grupo** – TEMA (Teatro Experimental do Maranhão)

**Elenco** – Lúcia Nascimento, Aldo Leite, Reynaldo Faray, Leda Nascimento, Tácito Borralho, Leila Nascimento, Lúcia Helena, Facury Heluy, Helena Borralho, José Inácio, Adalberto Borralho, Eugênio Giusti, Concita Ramos, Chico Pedrosa, Leônidas Carvalho.

**Local** – Teatro Arthur Azevedo

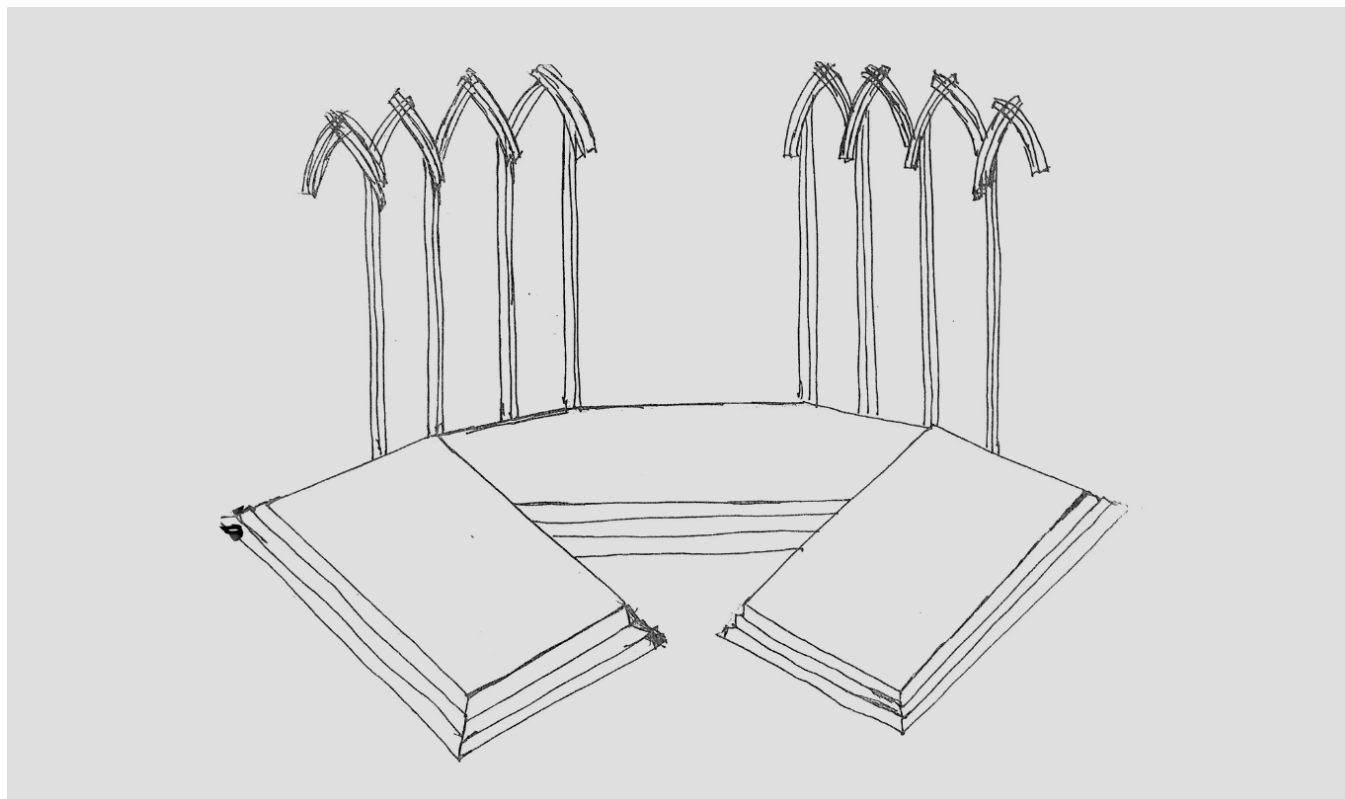
**Descrição do Cenário** – Apesar de uma superprodução com patrocínio integral do Governo do Estado, a sobriedade do cenário comportava o bom gosto contido no figurino e nos adereços. Confeccionados com materiais regionais (tecidos entremeando estopa, palha, rendas de bilro e malhas), peças de sucatas de várias origens, apresentavam um resultado de estilo nos figurinos e objetos de época.

Praticáveis com escadarias que permitiam duplicar o nível do palco, eram revestidos de tapetes de estopa crua, ladeados por finas estruturas de treliças e ripas fingindo ogivas que emprestavam um resultado gótico ao cenário como um todo. (Fig.2) Lembrava, de saída, uma releitura harmônica dos estilos formalista x estilista.

E por se tratar de uma produção oficial, no teatro oficial, realizada por artistas veteranos mais velhos e bem conceituados na sociedade local, o espaço elitista daquele teatro não seria mais “maculado” por aceitar concepções inovadoras (na cenografia) em seu palco.



Figura 2 - Por Causa de Inês, cenário



fonte: caderno de rascunhos do autor

## 1972 – B) Espectrofúria

**Texto** - Eduardo Lucena

**Direção** - Tácito Borralho

**Cenografia** - Tácito Borralho

**Iluminação** - Murilo Santos

**Grupo** - Armação de São Luís<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Principal embrião do LABORARTE



**Elenco** – Sérgio Habibe, Cláudio Popó, Nilber Ribeiro, Idalina Cardoso, Ninita Ribeiro, Wilson Martins, Regina Telles, Edson Ramos, Helena Borralho, Oswaldo Telles, Ademar Papalégua, Tarciso Sá, Laura Victor, Ivanilde Martins, Carlos Vagalume, Lucius Clay, Murilo Maniçoba, Polary Pisk, Ivan Carvalho, Liliane Moreira Lima, Sônia Lessa.

**Local** - Teatro Arthur Azevedo

Dramatização de um texto em prosa-poética que se apresenta como um libreto de uma “ópera-bufa”, o espetáculo durava exatamente quarenta e cinco minutos<sup>6</sup>. Composto a partir dos elementos rítmicos e ritualísticos do “tambor de choro” (ritual fúnebre do Tambor-de-Mina)<sup>7</sup> e a utilização das ideias de J. Grotowski<sup>8</sup> muito em moda no Brasil, Espectrofúria era um “berro” visceral no sufoco repressivo de 1972. Nossa reflexão a respeito do “teatro pobre” de Grotowski se fundamenta basicamente em sua declaração de 1968:

[...] Em primeiro lugar, tentamos evitar o ecletismo, tentamos resistir ao pensamento que o teatro é uma combinação de matérias. Estamos definir o que significa o teatro distintamente, o que separa esta atividade desta categoria de espetáculo. Em segundo lugar, nossas produções são investigações da relação entre o ator e a plateia. *Isto é, consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral.* (GROTOWSKI, 1971, pag. 1 e 2)

Um texto de Eduardo Lucena que revelava a decadência do sistema feudal explodindo em cenas de banquetes de antropofagia, degradação e morte, sem espaço para o riso. Pois a plateia (mesmo em estado de choque) podia rebuscar no inconsciente as imagens de violência causadas pela ditadura militar e tecer uma comparação imediata.

Como a censura não entendeu nada, o espetáculo passou sem cortes.

---

<sup>6</sup> Apresentado no I<sup>o</sup> (e único) Festival Nacional de Teatro Jovem de Niterói – RJ (agosto de 1972). Foi premiado como Melhor Espetáculo Plástico (por não caber nas categorias previstas na premiação) e também ficou famoso no meio do Teatro Amador por ter sido talvez o único espetáculo que Paschoal Carlos Magno assistiu na íntegra, sem dormir, nos últimos anos de sua vida.

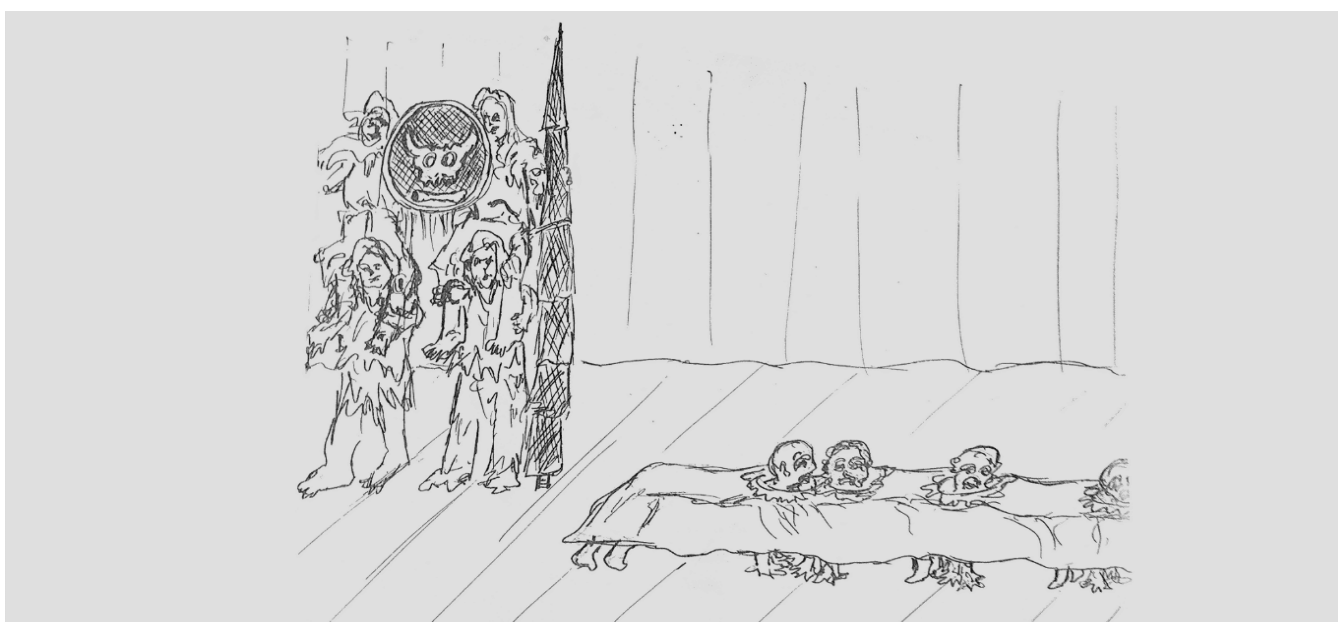
<sup>7</sup> Culto da linha Jeje, oriundo da Costa da Mina - África

<sup>8</sup> Grotowski diz que “o contato entre a plateia e o ator é vital no teatro. Tendo isso como princípio, começou suas lições com a frase: ‘a essência do teatro é o ator, suas ações e o que ele pode realizar’.”



**Descrição do Cenário** – Cenografia/iluminação, aqui esse binômio cabe com exatidão. A ambientação era feita utilizando-se dos corpos dos próprios atores (Fig.3) auxiliados por adereços e pela iluminação que era trabalhada em tons sépia e âmbar, pontuada por momentos de um amarelo forte ou lampejos de vermelho, ou mesmo, por uma iluminação rústica de faróis ou lamparinas.

Figura 3 - Espectrofúria, portal e mesa



fonte: caderno de rascunhos do autor

O material do figurino e adereços era propositalmente de autêntico lixo: cofos velhos, esteiras de enrolar sabão parcialmente estilhaçadas, trapos velhos tingidos em tons negro e mostarda, estopa velha, ossada de animais bastante desgastada... urupemas<sup>9</sup> e varas de bambu. (Fig. 4)

<sup>9</sup> Peneiras (ou balaios de ventilar arroz) tecidas com talas de guarimã.



Figura 4 - Espectrofúria, cavaleiro medieval armado



fonte: caderno de rascunhos do autor)

As cenas eram narradas por um “bufão-cachorro” (deformação de bobo da corte) e essas narrativas eram completadas por um coro. Não havia diálogo entre os atores. Eram ações contínuas marcadas por gestos e uma coreografia bizarra. Apesar de apresentar vários elementos do teatro épico, não erra isso que se objetivava.

O resultado era de fato uma coreografia rica, acrobática, bastante móvel. Uma elasticidade impressionante que em alguns movimentos escapulia do palco para a plateia, ampliando assim o espaço cênico.

Parecia que o ator, nesse espetáculo, era o centro do trabalho. Mas não era bem isso. Apesar de sua plena utilização, assim como do texto e da iluminação, foi um instrumento fundamental para a composição de uma obra de direção.

### 1973- A agonia do Homem: uma audição de Nauro Machado

**Texto-** Coletânea de poemas de Nauro Machado<sup>10</sup>, organizada pelo grupo LABORARTE, com a colaboração da escritora Arlete Machado.

<sup>10</sup> Poeta e escritor maranhense que transitava entre estilos



**Direção de cenografia-** Tácito Borralho

**Iluminação-** Murilo Santos

**Grupo-** LABORARTE

**Local-** Teatro Arthur Azevedo

**Elenco** – Tarciso Sá, Regina Telles, Tácito Borralho, Oswaldo Telles, Wilson Martins, Laura Victor, Ademar Papaléguas, Lucius Clay.

Espetáculo concebido a partir dos poemas que refletem as situações mais angustiantes da obra de Nauro Machado, cabendo perfeitamente na ambientação de um campo de concentração ou um campo de refugiados de guerra.

**Descrição do Cenário** – O cenário compreendia uma espécie de pátio ou terreiro destinado para arejamento ou banho de sol de prisioneiros. De cima do palco, do urdimento, descia um trapézio onde um ator dependurado declamava trechos de um poema, paralelo a este, um outro ator em um balanço declamando outro trecho do mesmo poema. Movimentos contrários de ascensão e queda, de afundamento e aspiração de liberdade.

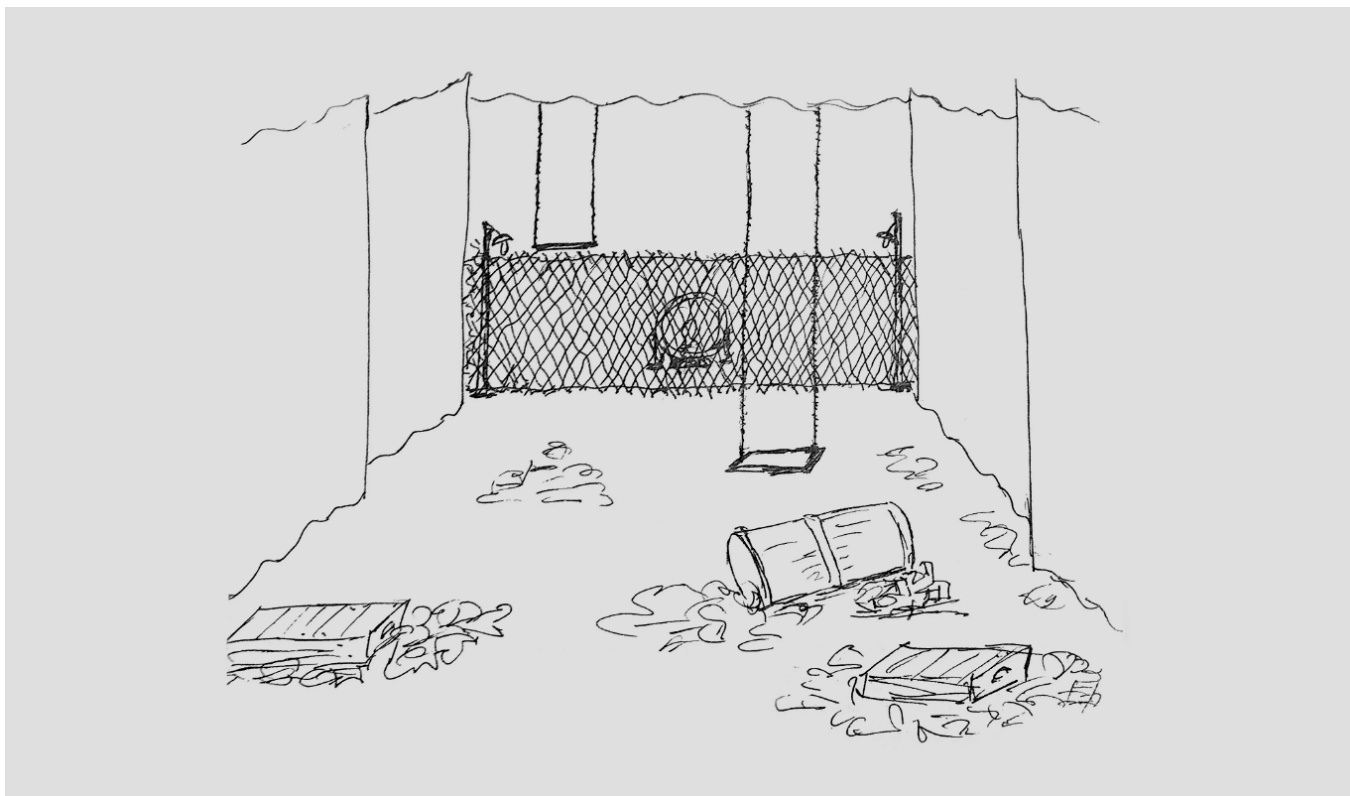
Um cenário de linha construtivista (que se caracteriza por uma cenografia que deixa exposta toda a materialidade do cenário), composto por uma grande cerca de arame ao fundo do palco (sucata tela de alambrado de ginásio de esportes) fixada em postes de madeira tosca com luminárias de rua em estilo antigo.

Por trás da cerca, mais ao fundo, permitindo a passagem dos atores à sua frente, ficava instalado um canhão de luz de foco não muito intenso, que livrava apenas o ângulo frontal de visão do público, mas que funcionava como se fosse um holofote de penitenciária. O foco era centralizado, no meio do palco e iluminava apenas o rosto dos atores quando estes passavam por ele.

Um tonel velho caído, espalhando lixo, e mais duas caixas de madeira (também velhas), completavam o ambiente. (Fig.5)



Figura 5 - Agonia do homem, cenário



fonte: caderno de rascunhos do autor

A iluminação consistia em uma luz geral em resistência, bem tênue, deixando sobressair as luzes dos postes e do holofote, permitindo também ressaltar a ação com pontos claros definidos.

O espetáculo foi de fato construído baseado nas ideias concebidas pelo grupo após os estudos sobre algumas conceituações de Grotowski sobre o trabalho de interpretação do ator/atriz, principalmente no espetáculo que se fundamenta na livre interpretação dos do elenco.

Em tudo que se faz, deve-se guardar sempre isto em mente: não existem regras fixas, estereótipos. O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo, deve existir uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de se reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo [...] deve-se pensar com o corpo inteiro através de ações. Não pense no resultado, nem como certamente, vai ser belo o resultado. (Grotowski, 1971, pag. 159)

Na cenografia foram usados nitidamente elementos construtivistas com relação a montagem do espaço entre as coxias e área do ciclorama com objetos e materiais de sucata em sua aparência crua, acrescidos de elementos simbolistas, representados por um trapézio e um balanço.





## 1974- Maré Memória

**Texto-** Uma dramatização do poema homônimo de autoria do poeta paraibano residente no Maranhão, José Chagas, organizada pelos diretores de arte dos Departamentos-Laboratórios que compunham o LABORARTE.

**Direção Geral e Coordenação de Cenografia-** Tácito Borralho

**Iluminação e Coordenação de operação de luz-** Murilo Santos

**Grupo-** LABORARTE

**Local-** Teatro Arthur Azevedo

**Elenco** – Josias Sobrinho, César Teixeira, Regina Telles, Murilo Maniçoba, Nilber Ribeiro, Idalina Cardoso, Ninita Ribeiro, Wilson Martins, Sacty Teleleu, Darcy Silva.

Um trabalho realmente de arte integrada. Um espetáculo que pode ser considerado como um resultado bem sucedido de criação coletiva. Lógico que com o compartilhamento dos coordenadores de cada área de expressão artística, organizando as finalizações.

Foram trabalhadas por área e separadamente cada linguagem expressiva, antes da forma final resultante em um espetáculo que necessariamente teria que ser apresentado em um espaço cenográfico com os equipamentos próprios de um espaço tradicional. Mesmo porque o espetáculo estava inserido ou era ele mesmo um evento maior.

Não era a síntese de todas as artes como queria Wagner<sup>11</sup>, mas uma mostra tão integrada que era teatro mesmo, ao mesmo tempo que poderia ser entendido (se fosse hoje) como espetáculo multimídia, embora incorretamente.

Não era fácil naquele período concordar com Redondo Júnior prefaciando “A Arte do Teatro de Gordon Craig, sobre o que se passava no início do século:

---

<sup>11</sup> WAGNER. In PAVIS: 1999, p.184 – “Gesamtkunstwerk: unir as artes numa experiência única para o espectador (uma Erlebnis), sem deixar de conservar para cada uma delas seu poder específico. Mais que proceder uma fusão – onde cada elemento perderia sua qualidade - o Gesamtkunstwerk integra cada arte num conjunto transcendente”.



Não existia, portanto, o encenador - o Artista do Teatro – tal como hoje o conhecemos e só passou a existir de Craig, Appia e Meierhold, partindo da negação do teatro como síntese das artes independentes e considerou-o como uma arte em si, o terem definido, não anda para agir segundo aquelas leis estéticas que Craig exigia, mas não chegou a estabelecer – nem ninguém até hoje criou- mas com a qualidade de criador único do espetáculo, sem o qual o próprio teatro não existia. (JUNIOR, op. Cit. p.23)

Era uma década em que a necessidade da realização de ações coletivas, a necessidade de juntar forças, mesmo em se tratando de propostas estéticas, era vital.

Não era excluída a necessidade de um organizador final, um diretor geral. Mas se fazia indispensável a participação ativa, real, de todos os envolvidos. Era uma pedagogia do crescimento artístico. Alcançou o resultado planejado tanto estético como político. O resultado artístico-cultural não poderia ser melhor. Mas foi teatro. Mesmo envolvendo diferentes linguagens artísticas e respeitando suas funções no espetáculo.

**Descrição do Cenário** – Utilizando-se de informações das concepções construtivistas e influenciados pelas leituras do “Teatro Político” de Erwin Piscator<sup>12</sup>, os artistas do LABORARTE decidiram ousar mais na cenografia.

Não podendo reconstruir a estrutura de palco italiano do Teatro Arthur Azevedo, a opção foi utilizá-la. Mas as cenas eram realizadas no espaço todo do teatro, incluindo a plateia. A cenografia era ela mesma a cara da encenação. O recorte de um bairro de “palafitas”<sup>13</sup> cravadas na lama das marés (ou melhor, dos manguezais) que circundam a cidade de São Luís.

Quando tinha início o espetáculo, as armações para as “pontes”<sup>14</sup>, para a casa de palha, para os palanques e jiraus estavam fixadas no palco. Os atores, no decorrer das cenas, iam construindo o cenário. Inclusive a construção de paredes e cobertura de palha da palafita central. (Fig. 6,7e 8)

No desenrolar da ação, mulheres lavavam roupa e estendiam nos varais grandes lençóis já “surrados” que eram utilizados como tela para projeção de um filme, que mostrava a continuação da ação que se passava no interior da casa, quando era noite e o casal protagonista deitava-se

<sup>12</sup> In Dicionário de Teatro- TEIXEIRA, Ubiratã, p 219: -“Piscator” (1893) – 1966. Diretor e teórico do Teatro alemão, que [...] desenvolveu sua concepção de teatro político.

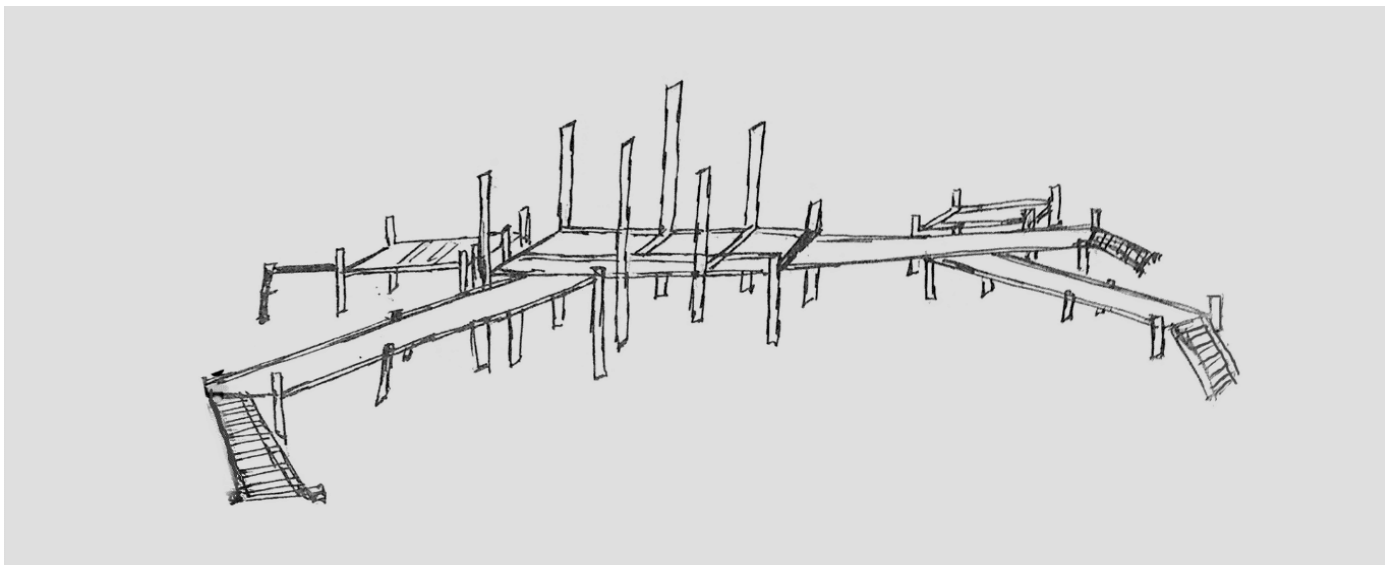
<sup>13</sup> Conjunto de casas construídas sobre jiraus, que se constituem em bairros inteiros fincados nos mangues.

<sup>14</sup> Passarelas de troncos de mangle e tábuas que formam as ruas das palafitas.



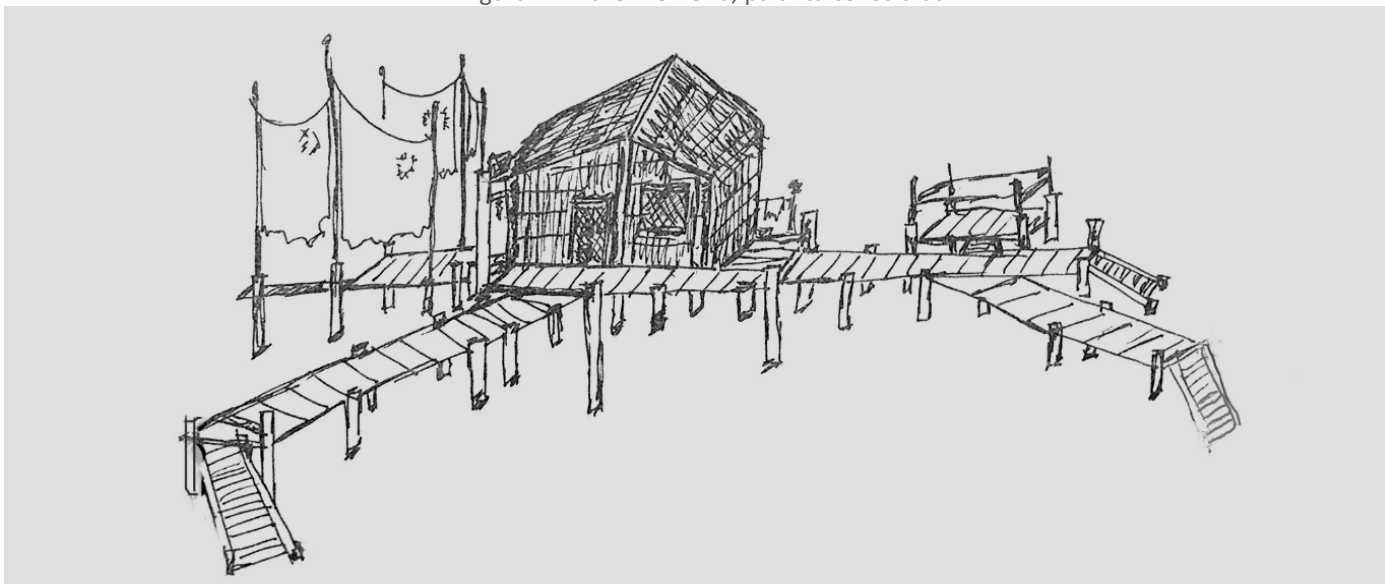
em sua rede, fechando as “meaçabas”<sup>15</sup>. Na sequência, morria um homem e os atores e atrizes, como “homo-caranguejos”, cuidavam do seu velório e o enterro na lama era iluminado por grandes faróis <sup>16</sup> de querosene que eram trazidos nas mãos do elenco. Todas essas cenas do velório e enterro aconteciam na parte inferior do cenário, por entre as estacas.

Figura 6 - Maré Memória, estrutura de base



fonte: caderno de rascunhos do autor

Figura 7 - Maré Memória, palafita construída



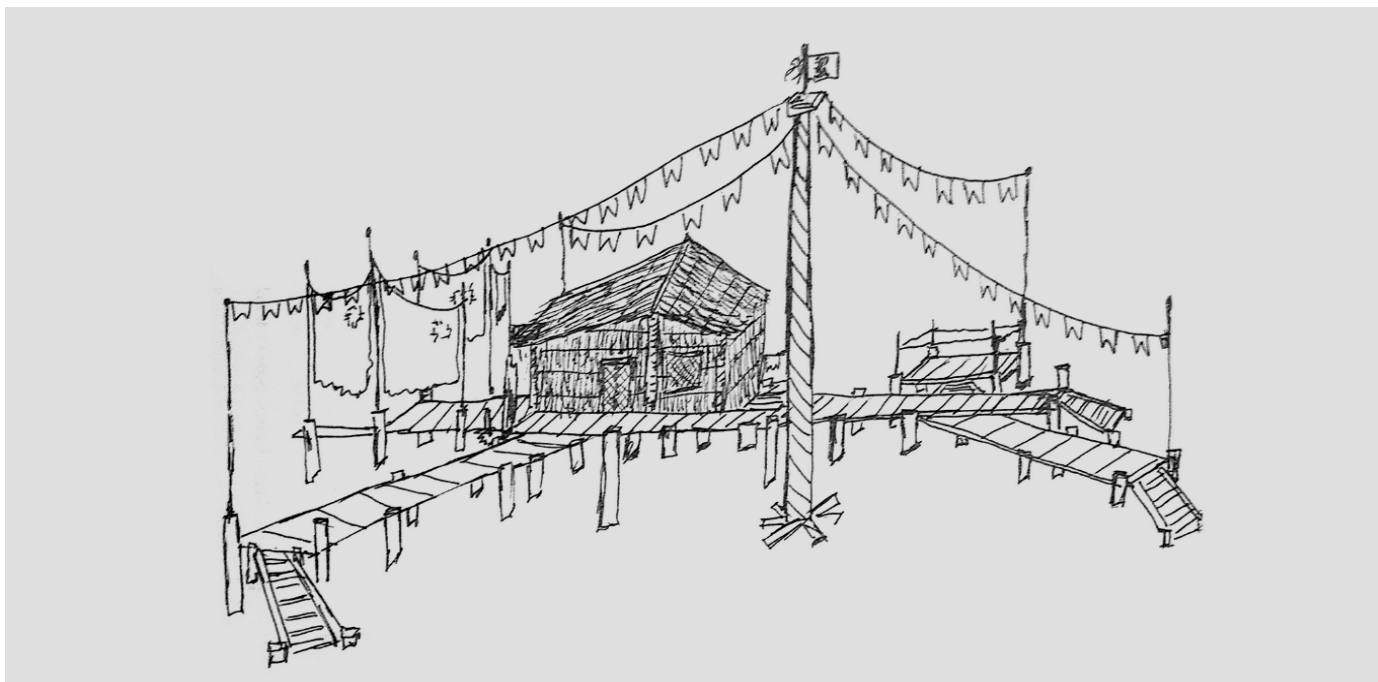
fonte: caderno de rascunhos do autor

<sup>15</sup> Esteiras de palha de babaçu que servem de janelas e portas de casebres da zona rural e periferia de São Luís.

<sup>16</sup> Lamparinas grandes feitas com latas de azeite e portando um morrão expresso, fornecendo luz forte e desprendendo muita fumaça.



Figura 8 - Maré Memória, festejo de São Benedito



fonte: caderno de rascunhos do autor

Como a vida é um ciclo, do casal protagonista nasce um rebento.

O calendário marca as épocas dos festejos populares mais importantes para os palafitados. São enfocados o carnaval e o festejo de São Benedito. Preenchendo o espaço cênico (que se expande para a plateia), o festejo de São Benedito é o mais completo. O “tiramento de joias”<sup>17</sup>, o levantamento do mastro votivo, a procissão e festas noturnas com violeiros e tambor de crioula.

Todo um panorama de vida, morte, fé, desespero e esperança, diante do descaso dos governos, era mostrado no espetáculo. Inclusive por meio de mostra de fotografia no *hall* do teatro e distribuição de “pasquins”<sup>18</sup> entre os presentes.

O espetáculo resultou numa forma de denúncia muito forte que custou ao grupo a retirada de todos os patrocínios oficiais, mas que agitou a imprensa. E a temporada teve as despesas cobertas com a venda de ingressos na bilheteria.

Apesar do impacto causado pelo espetáculo como todo, a vedete da temporada foi o cenário. O ritmo e a harmonia da construção em cena e as soluções de iluminação que tinham

<sup>17</sup> Coleta de óbolos entre os comunitários (aqui, no caso, entre o público) para financiar os festejos.

<sup>18</sup> folhetos em forma de caricaturas literárias.



uma dinâmica tal, se desdobrando, se multiplicando aos olhos da plateia, escapando (não para um suprarrealismo) mas para elementos e situações de puro simbolismo. O cenário transcende de fato a construção inicial. No final do espetáculo, sem que o público percebesse como, estava todo desconstruído e o palco transformou-se numa tapera velha, de estacas enterradas na lama.

Não se tratava de uma cenografia realista. Não foi concebida assim nem teve esse resultado. As estacas, as pontes e as costelas dos homens/mulheres-caranguejos, eram como os ossos fincados na lama, por onde pisam os poderosos etc; os lençóis eram as mortalhas de trapos que postas nos varais, expõem (pelo filme) as intimidades dos pobres.

### 1975- A) - João Paneiro

**Texto** - Tácito Borralho e Josias Sobrinho

**Direção** - Tácito Borralho

**Cenografia** - Tácito borralho e Murilo Santos

**Iluminação** - Murilo Santos

**Grupo** - LABORARTE

**Local** - Teatro Arthur Azevedo e espaços abertos

**Elenco** – Murilo Santos, Laura Victor, Tácito Borralho, Murilo Maniçoba, João Ewerton, Tarciso Sá, Regina Telles, Sacy Teleleu, Miguel Veiga, Negreiros Xavier, Josias Sobrinho.

Espectáculo realizado a partir de encomenda da Pastoral Popular da Arquidiocese de São Luís, para servir de ilustração e motivação durante os debates entre membros da pastoral, líderes comunitários e agricultores da zona rural da ilha de São Luís, sobre a instalação da ALCOOA<sup>19</sup>

O Texto para bonecos e atores foi concebido como um musical e ambientado como Espetáculo de Segunda Parte do Circo Teatro Cujubeira.

---

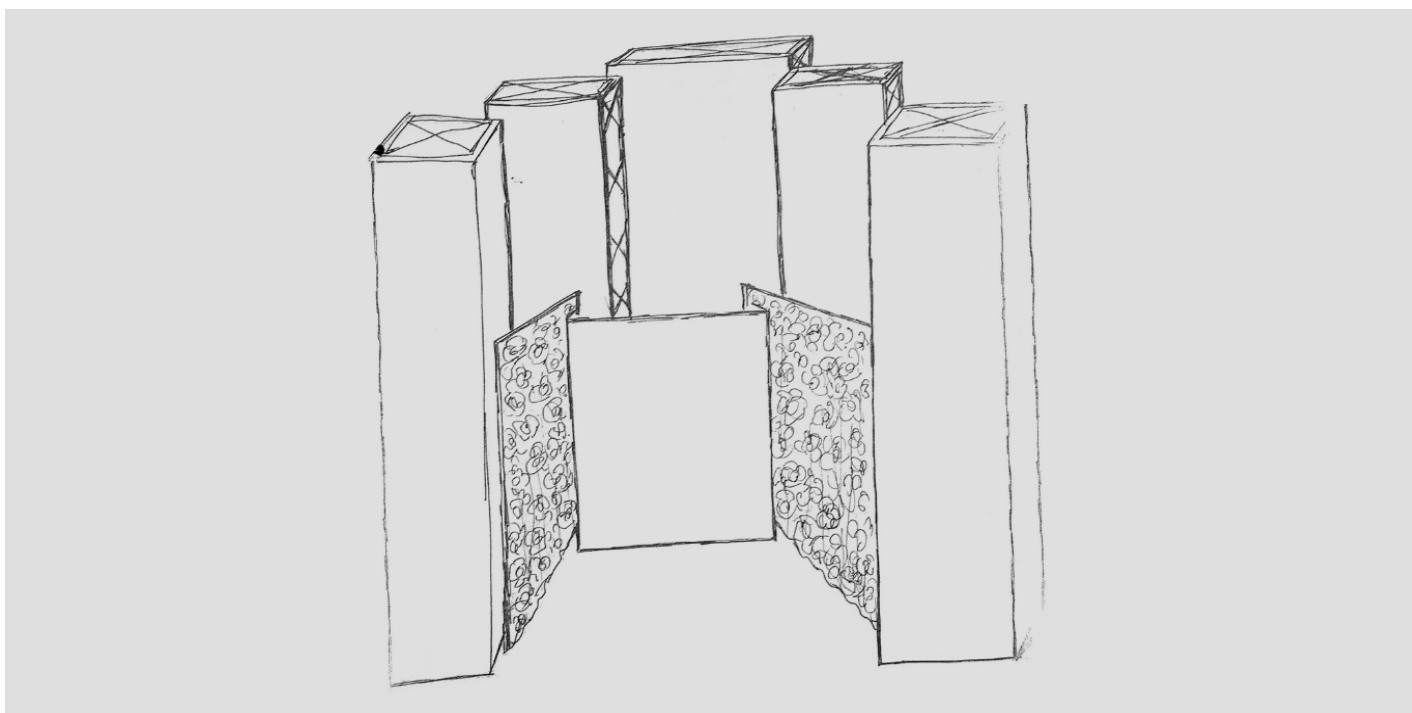
<sup>19</sup> Hoje, Consórcio Alumar, instalado na ilha de São Luís. Complexo industrial de tratamento de bauxita e alumínio, e fabricante de placas de alumínio para exportação.



Tendo estreado no Teatro Arthur Azevedo, ali afinou todo o seu equipamento antes de percorrer os povoados do interior da Ilha de São Luís, mesmo aqueles que não dispunham de energia elétrica.

**Descrição do Cenário** – Discutindo as propostas de Gordon Craig, retomada a leitura de sua obra, o grupo percebeu que uma proposta de alguma forma inspirada em seus biombos seria a solução mais adequada para a cenografia de um espetáculo itinerante e que deveria ser apresentado em alguns locais sem teto. (Fig.9)

Figura 9 - João paneiro, circo teatro Cujubeira



fonte: caderno de rascunhos do autor

Depois de uns anos experimentando com sucesso os cenários de estilos variados, sugeridos pelos mestres inovadores do século XX, a recomendação de Craig serviu de apoio à nova busca:

Deveis saber imediatamente a grande impressão de conjunto produzida pela cenografia e pelo movimento das massas é o meio mais efetivo de que podeis dispor. Não vos digo isto senão depois de numerosas buscas e de uma longa experiência; lembrai-vos de que é sempre pela experiência que vos falo e que o melhor que posso fazer é submeter-vos a essa experiência, (OP. Cit., 54)



Não se tratava de armar apenas uma tenda para a manipulação de bonecos. Era necessário a imitação de caixa cênica, elementos volumosos e dinâmicos, com fundo e laterais, que possibilitasse ao público ver na rua o mesmo espetáculo que fora mostrado no teatro ou em barracões. Sem esquecer inclusive a necessidade de abrigar-se do vento os efeitos de fumaça e as animações aéreas.

Era de fato um espetáculo para o “ar livre”, mas não na concepção de teatro de rua. Mesmo assim dá para entender Peter Brook:

Quando abandonamos os espaços convencionais e mudamos para a rua, o campo, o deserto, uma garagem, um estábulo, ou qualquer outro lugar, desde que seja ao ar livre, esse fato pode transformar-se tanto numa vantagem como numa desvantagem. A vantagem é que uma relação entre os atores e o mundo pode estabelecer-se imediatamente, coisa que não poderia acontecer em qualquer outra circunstância. (BROOK, 1995, p. 201)

E foi essa a sensação experimentada pelo LABORARTE em 1975. Mas alguns povoados não dispunham àquela época de energia elétrica. A iluminação do espetáculo era então resolvida com dois lampiões (petromax) a gás de cozinha. Dois botijões encimados por hastes de um metro e trinta centímetros, sustentando os lampiões encaixados em latas de leite grandes com lentes de refletores de teatro, utilizando cada um, um disco de gelatinas comuns nos circos para os efeitos de cores. Dessa forma simulavam-se efeitos de canhões de luz. (Fig.10)

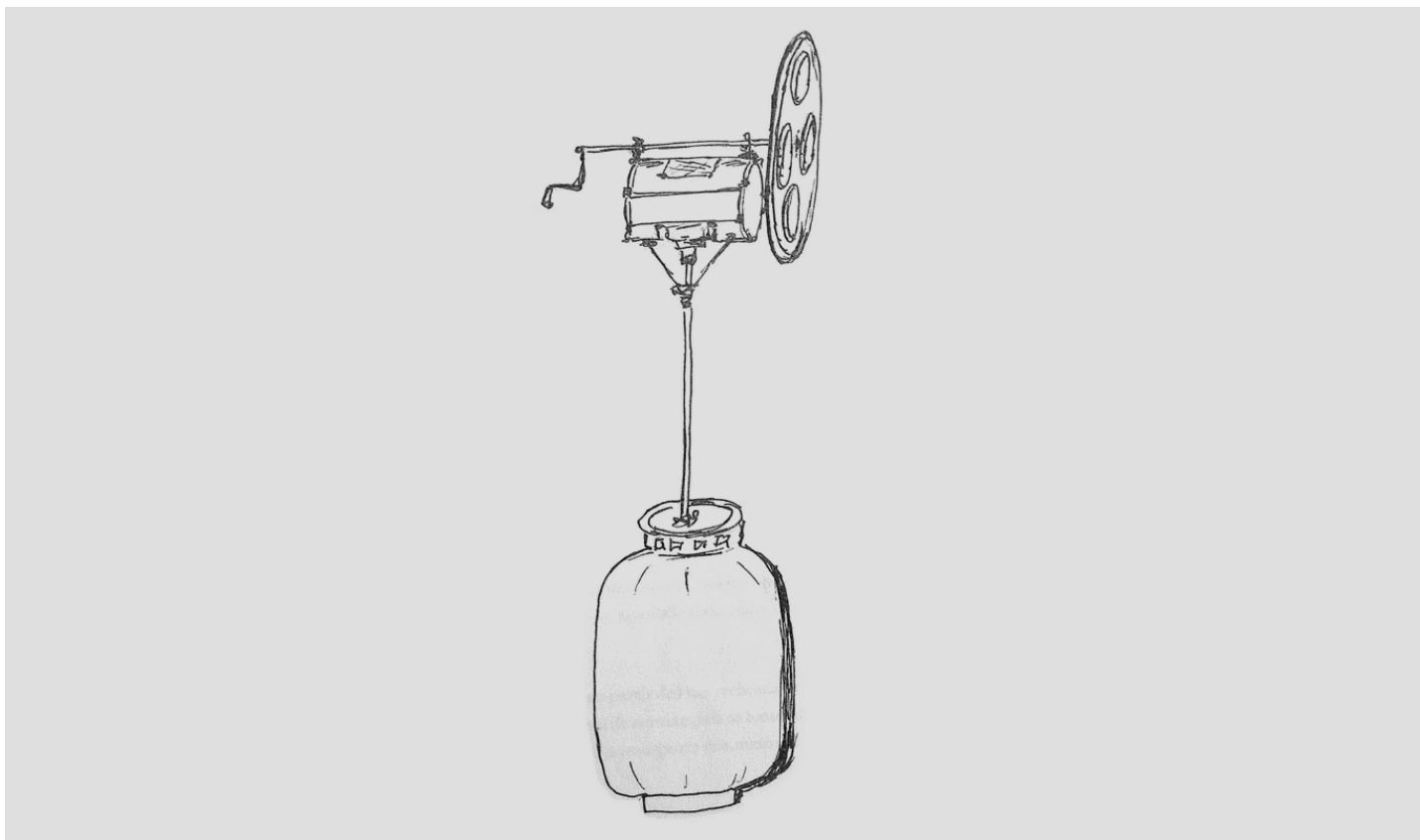
A temporada no Teatro Arthur Azevedo serviu de treinamento para que os atores conseguissem alcançar a devida precisão durante as operações de montar, desmontar, deslocar e recolocar o cenário.

Nos povoados, os biombos (construídos em forma de prismas) funcionaram perfeitamente e o grupo preferiu utilizar sempre os terreiros em frente aos barracões, pois ali era permitido usar a altura total dos mesmos.

O espetáculo João Paneiro, com o Circo Teatro Cujubeira apresentando na primeira parte, um show de variedades com rumbeiras, mágicos, palhaços, contorcionistas e cantores (funções de picadeiro), foi o salto para o estudo de uma cenografia mais funcional e eficiente.



Figura 10 - João paneiro, refletor a gás



fonte: caderno de rascunhos do autor

### 1975- B) - Um boêmio no Céu

**Texto-** Catulo da Paixão Cearense

**Direção e Cenografia-** Tácito Borralho

**Iluminação-** Murilo Santos

**Grupo-** LABORARTE

**Local-** teatro Arthur Azevedo e outros

**Elenco** – Darcy Silva, Júlia Emília, Regina Telles, Murilo Santos, Miguel Veiga, Murilo Maniçoba, Sacy Teleleu, João Ewerton, Tácito Borralho.





Com a montagem dessa peça, o LABORARTE dava a arrancada para o estudo da caracterização (maquiagem e figurinos) a partir das cores e formas do teatro produzido pelos artistas populares como os do Bumba meu Boi, brincadeiras de carnaval, comédias, pastores etc. A partir de um curso de maquiagem oferecido a pedido do grupo, pelo Teatro Arthur Azevedo, ministrado pelo artista maranhense José Jansen, que ensinou a confecção das pastas conhecidas no período como “rio neve” no meio teatral carioca, que constava de uma preparação caseira de vaselina, alvaiade em pó, acrescentando pigmento também em pó, resultando em uma maquiagem forte, colorida e economicamente acessível.

Os figurinos compostos a partir de modelagem, cores e materiais de uso dos espetáculos populares folclóricos, enriqueciam as marcas e truques, também inspirados naqueles espetáculos

**Descrição do Cenário** – uma “Porta do Céu” construída em um painel de armação de madeira forrada com estopa, onde eram pintadas uma porta e nuvens. Uma corda de bandeirinhas juninas que era amarrada pelas pontas em algum suporte das coxias, e mais dois tamboretetes<sup>20</sup> (Fig.11)

Figura 11 - Um Boêmio no Céu, cenário



fonte: caderno de rascunhos do autor

<sup>20</sup> Bancos de madeira com assentos individuais



## 1975- C) -Tempo de Espera

**Texto-** [roteiro] - Aldo Leite

**Direção e Cenografia** - Aldo Leite

**Contrarregra** – Tácito Borralho

**Grupo-** Mutirão

**Som e Iluminação** - Facury Helluy

**Local** – Teatro Arthur Azevedo

**Elenco** – José Inácio, Cosme Júnior, Leda Nascimento, Lizete Ribeiro, Fátima Moraes.

Foi a partir do contato direto com o público do interior do estado do Maranhão (segundo Aldo Leite) que nasceu a ideia do que um pouco mais tarde viria ser “Tempo de Espera”, espetáculo que estrearia em dezembro do ano de 1975 e teria uma carreira de grande sucesso no Brasil e na Europa.

Esse contato se deu quando em julho desse mesmo ano Aldo Leite, participando como ator do elenco de “O Patinho Torto”, comédia de Coelho Neto, dirigida por Reynaldo Faray, excursionava com o Grupo TEMA, subvencionado pelo MOBRAL<sup>21</sup>.

Aldo Leite, motivado pelo impacto do fenômeno “mobilização de plateia/recepção”, elaborou um questionário que visava mais registrar dados capazes de fornecer ao MOBRAL uma informação da real situação cultural e o nível da estrutura educacional do público atingido, pretendendo assim provocar uma reflexão que ampliasse as intenções daquele programa oficial de alfabetização a serviço da ditadura militar.

Também idealizava uma série de reportagens de cada região, a serem publicadas na imprensa local. No entanto, a conversa informal, o como, o porquê, extrapolando quase sempre o próprio questionário, aliado ao fato da minha própria experiência vivencial na cidade de Penalva [MA] onde nasci, foram sendo reunidas em anotações, para em seguida concluir no aproveitamento do material em uma peça teatral (LEITE,1980, p.3)

---

<sup>21</sup> Movimento Brasileiro de Alfabetização dos anos 70, durante a ditadura militar no governo do general Costa e Silva.



Um espetáculo concebido como ilustração visual para a denúncia de uma realidade cruel de miséria amordaçada, uma fotografia em preto e branco grotesca e ameaçadora (como deve ter pensado o público europeu que viu o espetáculo), cujo roteiro cênico abdicou do diálogo vocal e aprofundou seu desenvolvimento nas ações corporais, nas partituras gestuais que narravam o drama cotidiano de uma família num silêncio sufocante, enquanto o serviço de alto falante do povoado serve de cortina sonora para a cena, reafirmando o contraste, o silêncio da dor do cotidiano e a sonoridade do veículo de comunicação local que não se envolve com as situações familiares nem com as condições de vida da comunidade. Apenas dá notícias, toca músicas.

Premiado no Brasil em 1975, 1976 e 1977, quando Aldo Leite recebeu, no Rio de Janeiro, o Prêmio Molière, como diretor. Nesse mesmo ano participou com o Grupo Mutirão, como o representante oficial do Brasil no XII Festival Internacional de Teatro em Nancy, França.

Para falar melhor sobre a aceitação desse espetáculo, os fragmentos de texto de dois dos mais conceituados críticos do Teatro brasileiro, vão aqui descritos:

Carlos Ernesto Godoy, “Revista Visão” (10/01/1977): “. Mais adiante, o impacto experimental do ano, na encenação de “Tempo de Espera”, de Aldo Leite, que inseriu nosso teatro na voga antropológica e, mais do que isso, confirmou a força do teatro brasileiro, de vez que o espetáculo fora descoberto no I Festival Brasileiro de Teatro Amador, no Ceará, em 1975 [festival realizado pela CONFENATA e SNT] (GODOY,1977) Yan Michalski – “Jornal do Brasil”: “Pela primeira vez em muitos anos, o Rio recebe, para uma carreira normal, uma produção maranhense: Tempo de Espera, singular retrato da sufocante rotina de um pobre barraco dos arredores de São Luís. O espetáculo projetou-se em 1975 (...), e em 1976 fez uma bem sucedida temporada em São Paulo, onde acaba de ser apontado pela crítica como uma das cinco melhores realizações do ano valendo também ao autor e encenador Aldo Leite, o prêmio de revelação de diretor. (LEITE,1980, p.21 e 22)

Descrição do Cenário – Aldo Leite optou propositalmente para a utilização de um cenário realista que completasse a sua proposta de denúncia, como uma fotografia pulsante do recorte de uma jornada da vida miserável de uma família que pode habitar qualquer lugar geográfico das periferias esquecidas nas cidades ou pequenos povoados do Brasil.

Posso considerar também um enfoque construtivista na construção cenotécnica, visto que todo o material utilizado está à vista, sem nenhum revestimento, camuflagem ou reutilização. Adereços e demais objetos cenográficos são utilitários e reais.

A disposição do cenário no espaço cênico se compõe como um prático biombo que aparenta um livro aberto e tem como suporte traneis de madeira desmontáveis, onde são



afixadas esteiras de piaçaba; numa das extremidades desses traneis, um esteio de onde parte a amarração de uma rede que tem os outros punhos atados na coxia da sala de espetáculo, (figuras. 12).

Figura 12 - Tempo de Espera, cenário



fonte: caderno de rascunhos do autor

## 1978- A Festa da Clareira Maior

**Texto-** Tácito Borralho

**Músicas-** (melodias do cancionero popular folclórico)

**Direção e Cenografia-** Tácito Borralho

**Grupo-** LABORARTE

**Local-** Teatro Arthur Azevedo e outro

**Elenco** – Nelson Brito, Sorraya Alhadeif, João Ewerton, Ivanilde Martins, Ademar Papalégua, Carlos Vagalume.

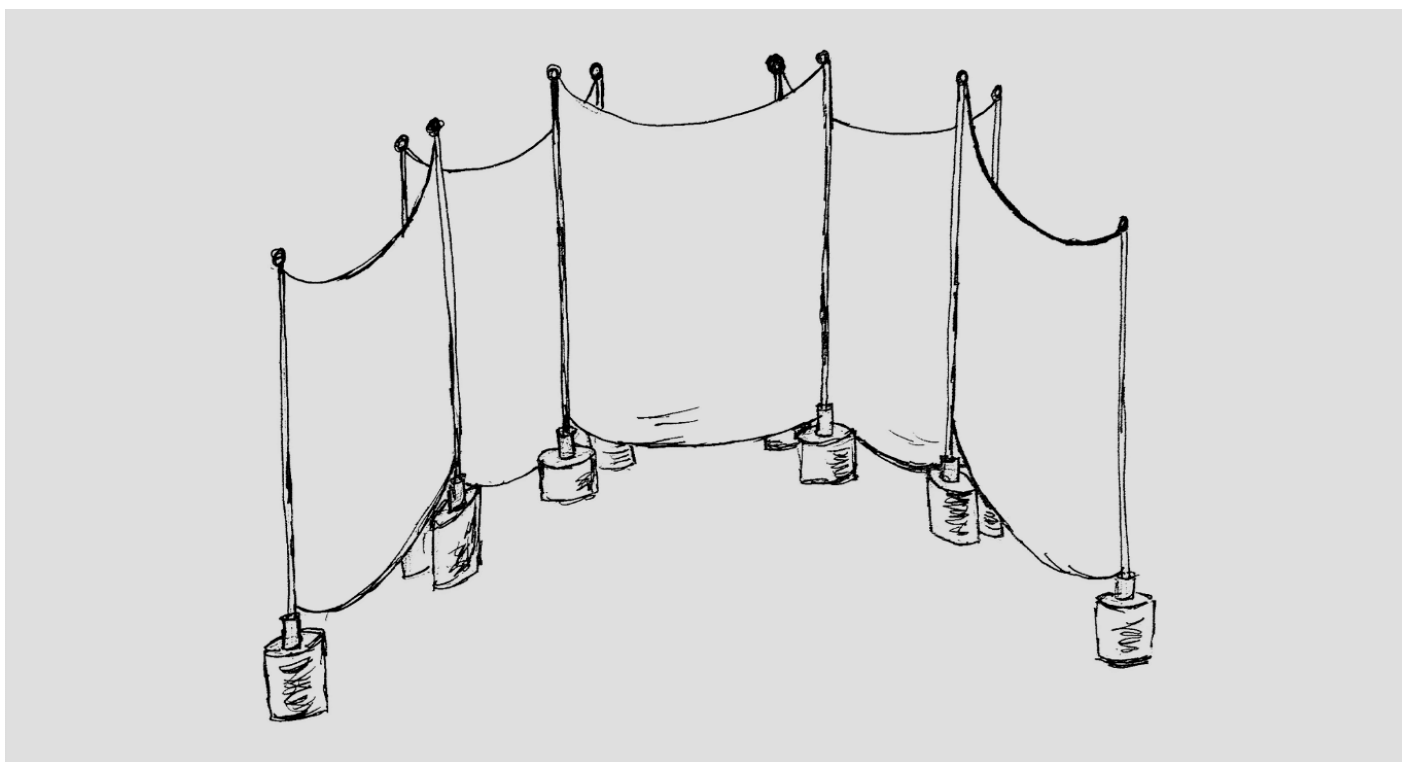


Espetáculo musical infantil concebido para bonecos e atores. Representa a primeira montagem infantil do grupo, seguindo a linha de construção cenográfica a partir da inspiração nos biombos de Craig.

**Descrição do Cenário-** Biombos leves confeccionados com tecidos tingidos em duas faces, uma verde lodo (bem escuro) e a outra, verde claro, possibilitando assim caracterizar efeitos de noite e dia.

Os biombos deste espetáculo foram construídos a partir de latas recheadas com massa de cimento, brita e areia, contendo ao centro um tubo de PVC que servia de encaixe para as hastes de sustentação dos panos, o que facilitava a manipulação em cena e o transporte deles. (Fig.13)

Figura 13 - Festa da Clareira Maior, cenário



fonte: caderno de rascunhos do autor

Considerado o ponto de evolução da cenografia do grupo para espetáculos de pronta locomoção e apresentação em qualquer espaço, os biombos da *Festa da Clareira Maior* não lograram substituir os traneis de estrutura em madeira, desmontáveis, que são a base da cenografia de *O Cavaleiro do Destino*.



## 1976 - Os Sete Encontros do Aventureiro Corre-Terra, ou, O Cavaleiro do Destino

**Texto-** Tácito Borralho e Josias Sobrinho

**Direção e Cenografia-** Tácito Borralho

**Músicas-** Joias Sobrinho, Tácito Borralho, Luís Eduardo Pinheiro, Carlos Carosso, Negreiros Xavier, Claudio Silva e melodias do cancionero popular

**Grupo-** LABORARTE

**Local-** Teatro Arthur Azevedo e outros

**Elenco** – Tácito Borralho, Nelson Brito, Ivanilde Martins, João Ewerton Carlos Carosso, Cláudio Silva, Negreiros Xavier, João Otávio, Laura Victor, Soraya Alhadef.

Aqui me inclino sobre um momento ímpar de estímulo criativo na minha trajetória de cenógrafo amador:

O cenário de um espetáculo que narra sete episódios em sequências contínuas, concentrado na linguagem de bonecos e atores, com um enredo marcado pelo universo onírico, impregnado de relação homem-mito, não poderia ser um cenário estático sem desdobramento de colocação em palco e que oferecesse as feições de multiplicidade de ambientes no mesmo espaço.

De estrutura calcada no gênero épico sem afastar-se totalmente da dramática rigorosa<sup>22</sup> a peça exigia uma cenografia especial.

Não somente a praticidade de um cenário que permitisse o fácil deslocamento e adequação a qualquer espaço, inclusive a rua. Mas um cenário leve, funcional e precisamente apropriado ao espetáculo, e que, além de facultar a agilidade de movimentos, a simulação de multiplicação dos espaços e as diversidades de ambientes, servia perfeitamente para situar cada entidade mitológica no seu habitat onírico próprio. (BORRALHO: 2005, p.109)

O que se desenhava a partir daí era uma provocação de busca de solução que não estrangulasse a metáfora contida na narrativa da peça:

<sup>22</sup> Ver o Texto de O Cavaleiro do Destino no Livro - O Boneco, do imaginário popular maranhense ao Teatro. <https://www.amazon.com/boneco-imagin%C3%A1rio-popular-maranhense-teatro/dp/B00T8A1IHW>



Foram as ideias de Gordon Craig, agora narradas por Stanislavski, que outra vez iluminaram o grupo.

Craig não queria nem intervalos, nem cortinas. Os biombos seriam um prolongamento arquitetural da sala. Começada a representação, os biombos movem-se com um ritmo solene. As linhas e os planos interceptam-se. Por isso, imobilizam-se numa nova combinação. A luz jorra não se sabe donde com seus reflexos pitorescos e a sala e a cena fazendo um todo, encontramos-nos transportados para um outro mundo, no qual o pintor fez apenas a alusão que a imaginação do espectador completa. (REDONDO, in CRAIG, 1966, p.20)

Sem copiar ou reproduzir totalmente as ideias do mestre inglês, foi possível encontrar a solução para um cenário móvel, elástico, flexível, múltiplo; partindo de elementos simples que propiciam essas qualidades: utilização de traineis, de biombos.

A interação de ator-cenário-bonecos; o corpo e os objetos expandindo a plástica do espaço metafórico; a harmonia do tempo de mudança de ambientes com a cumplicidade da iluminação, na frente do público, como um truque de mágica. Os episódios se sucediam sem interromper o ritmo da ação em nenhum instante. Os mesmos biombos (traineis), recobertos por franjas de trapos coloridos variando o feitio e as cores, ofereciam uma visão de novidade. Um pequeno traço alterado e tudo se transformava. Depois, os biombos se moviam e tudo mudava completamente do que era simulação de terra para a simulação do mar. A vigem recomeça, ou melhor, continua em outro plano, em outra dimensão, para além do teatro e da vida, para o encanto total. E tudo isso acontecia sem que fosse trocado um só biombo. Bastava movê-los. (BORRALHO: 2005, p.110)

A construção do Cenário: Não haveria palavras melhores para expressar tudo o que o grupo sentia naquele momento que estas do próprio Craig.

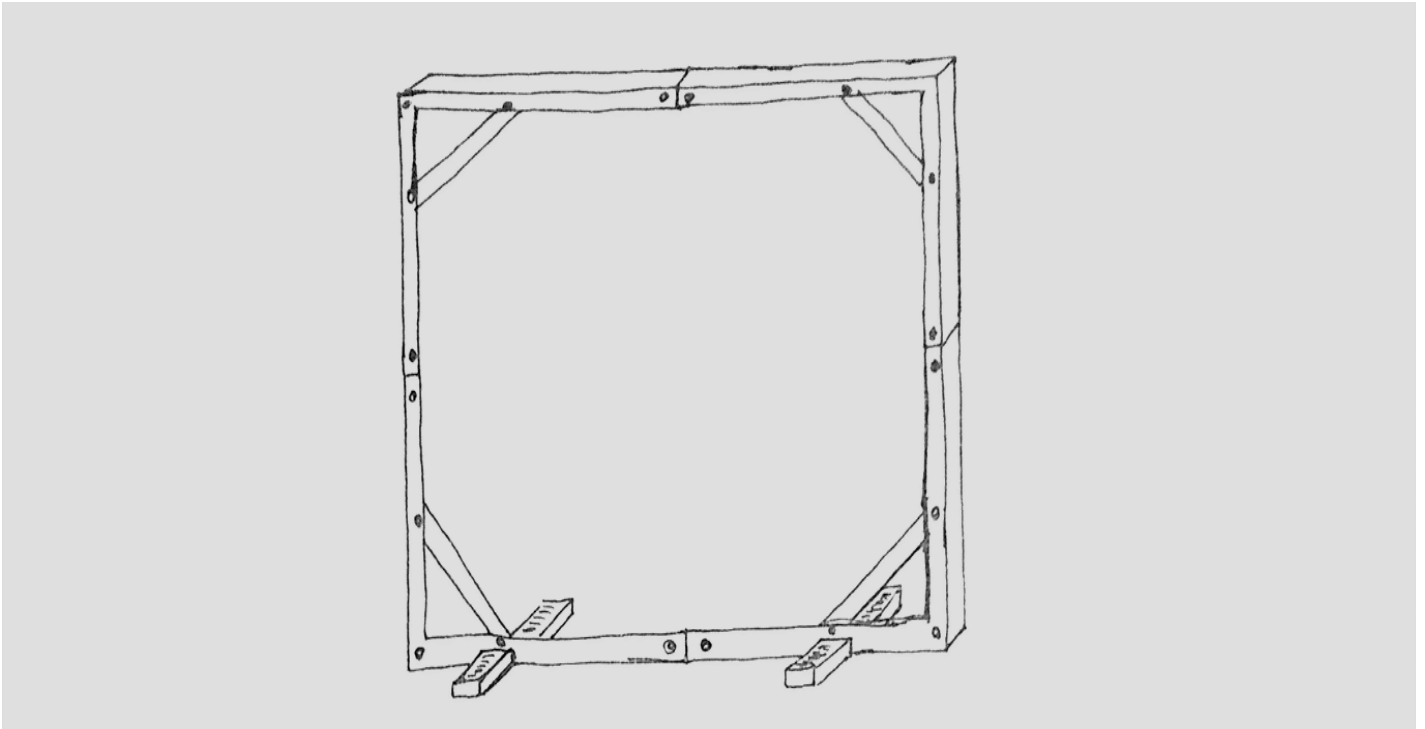
Em primeiro lugar vem o cenário. Seria ocioso falar aqui da diversão que o cenário faz ao nosso espírito, pois não se trata de fazer um cenário que distraia a nossa atenção da peça, mas criar um lugar que se harmonize com o pensamento do poeta. (JUNIOR, Op.Cit..55)

Motivado por esse pensamento e acreditando ser o melhor caminho, deixei-me levar pela aventura de construir mais um projeto cenográfico:

Planejar os biombos, experimentar suas funcionalidades parecia tarefa lúdica em princípio. Emoldurar as cenas é que se tornou um tanto mais complexo. Foram construídos três suportes como traineis de madeira, em estruturas completamente desmontáveis, que se sustentavam de pé por si próprios. (Fig. 14)



Figura 14 – Cavaleiro do Destino, estrutura de biombo



fonte: caderno de rascunhos do autor

As coberturas eram de tecido em duas faces que os vestiam. (Fig.15), uma face branca e outra marrom neutro. O Biombo “A” tinha uma abertura no centro, em trespasse utilizando as duas faces (Fig.16). O biombo “B” (central) tinha as laterais sem costura, presas por velcro<sup>23</sup>, facilitando suspender as duas faces deixando vazio o centro do trainel. (Fig.17) O biombo “C” tinha um buraco disfarçado na face marrom, no lado esquerdo, próximo ao piso do palco. (Fig.18)

As mudanças de tempo, bem como as indicações de ambientes eram feitas por franjas de trapos afixados em ripas de madeira que eram manipuladas por atrizes e atores, no ritmo da ação e colocadas sobre os biombos, transformando-os em florestas, casas, castelos etc. (Fig.18) (BORRALHO: 2005, p.111)

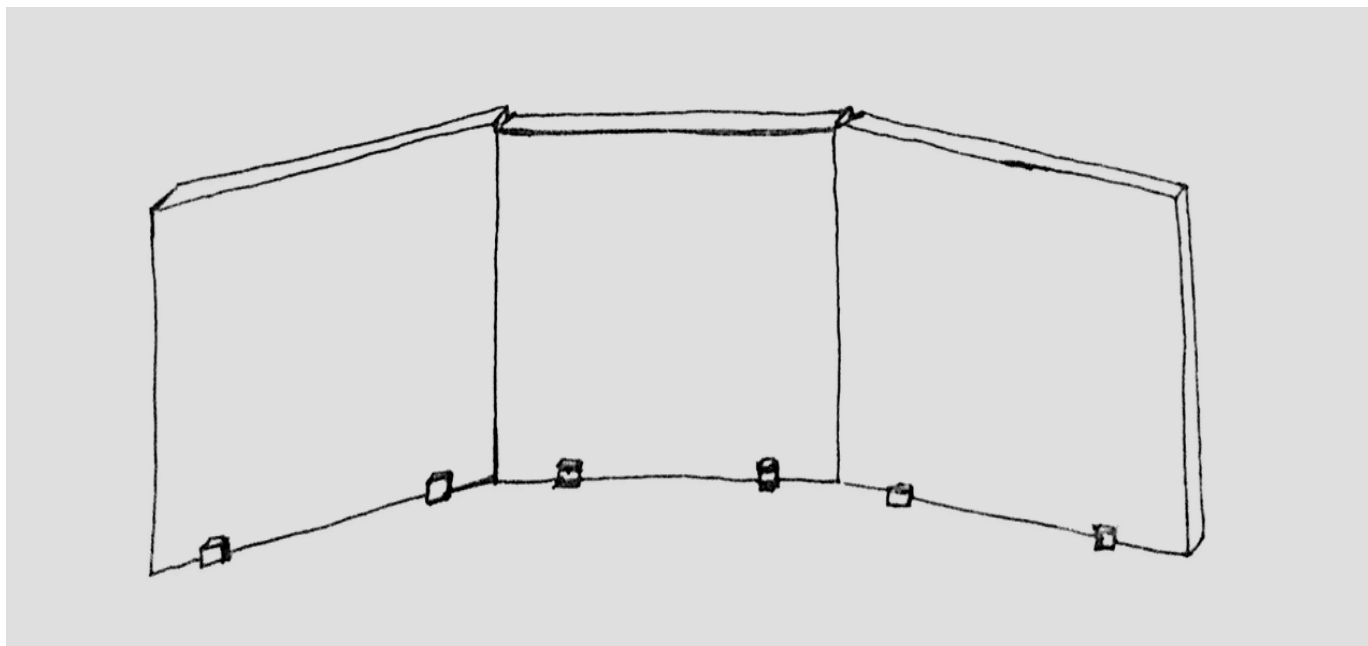
Adereços de sobreposição indicativos de ambientação nos três painéis e detalhamento de ambientes determinados no painel central.

<sup>23</sup> - Fecho americano



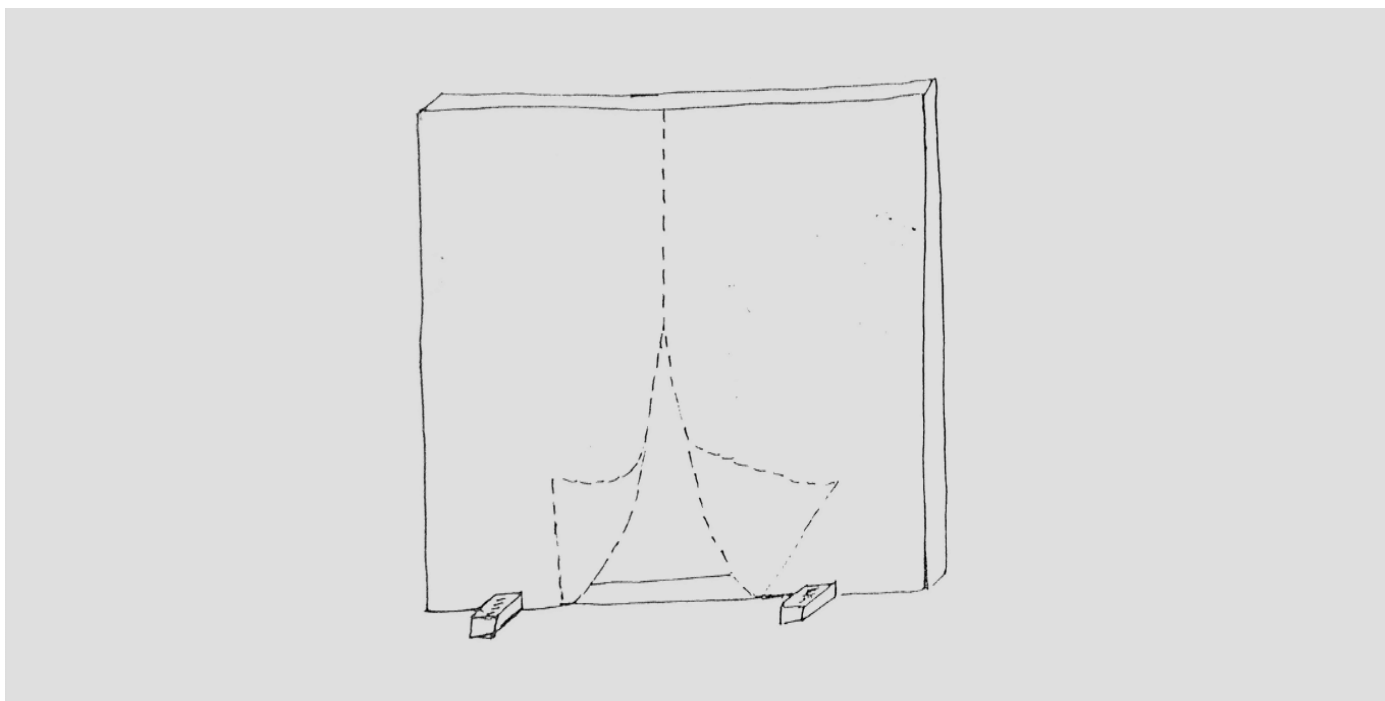


Figura 15 - Biombos cobertos



fonte: caderno de rascunhos do autor

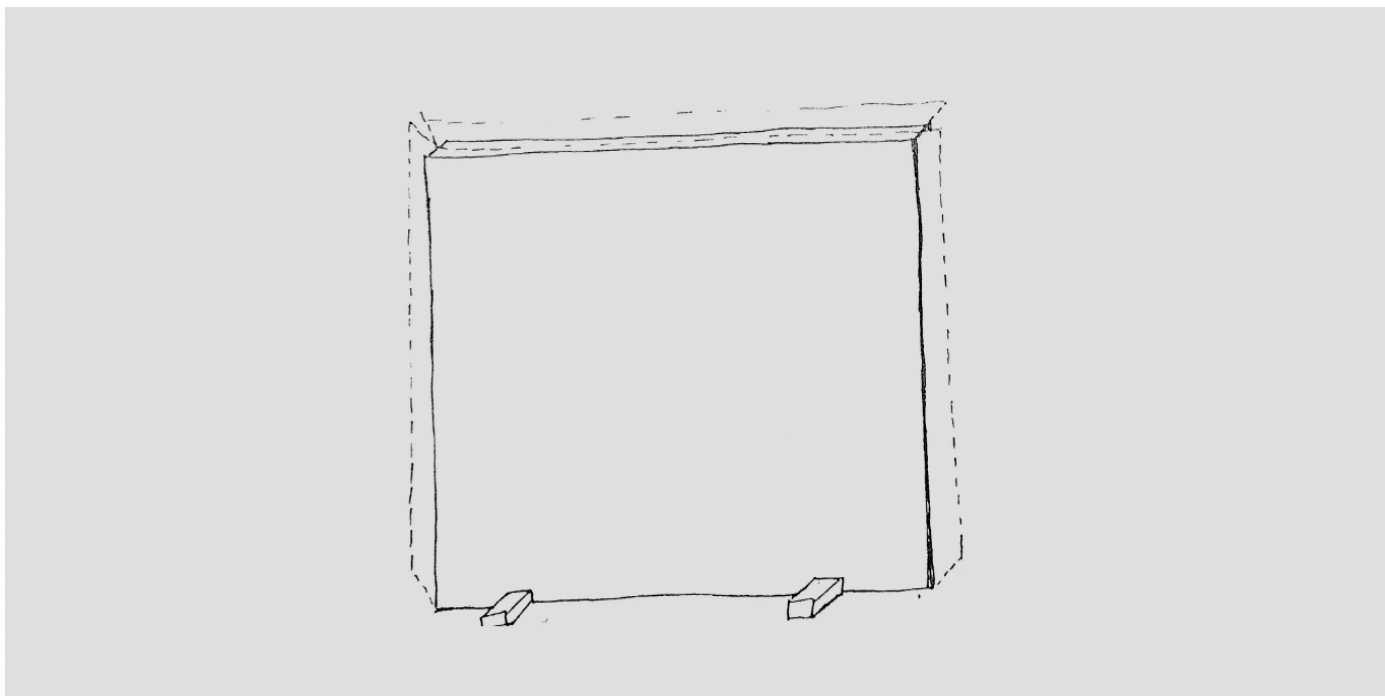
Figura 16 - Biombo A



fonte: caderno de rascunhos do autor

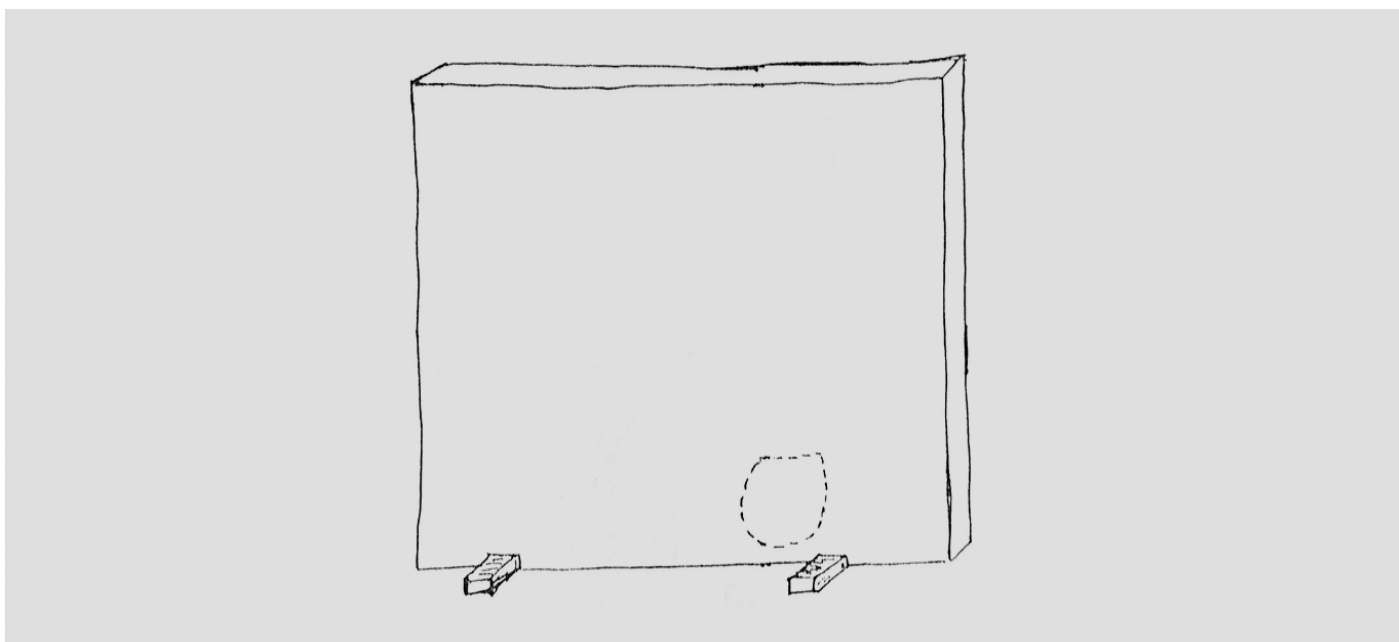


Figura 17 - Biombo B



fonte: caderno de rascunhos do autor

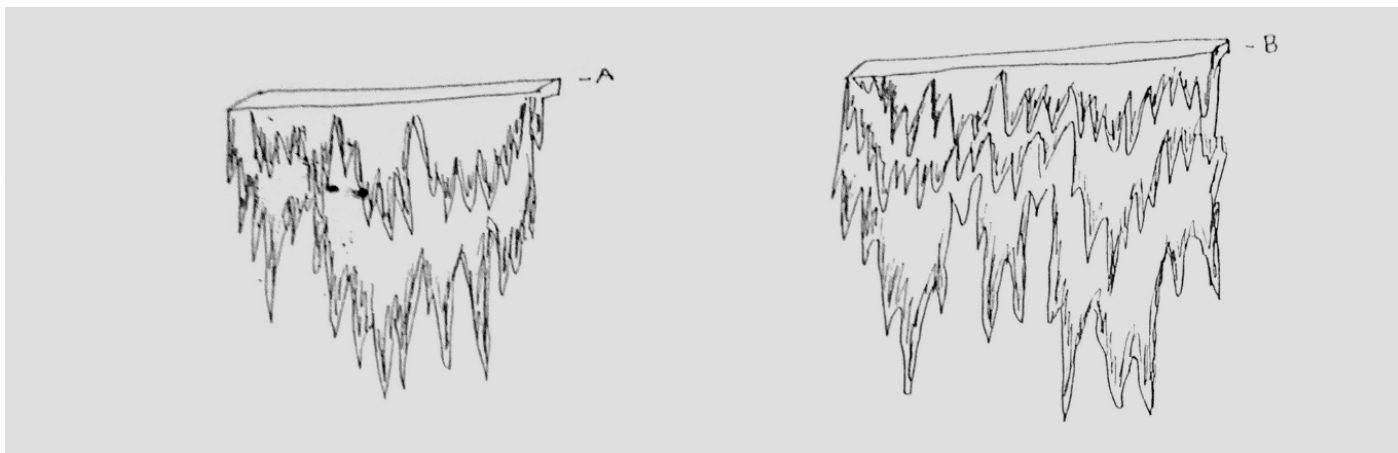
Figura 18 - Biombo C



fonte: caderno de rascunhos do autor

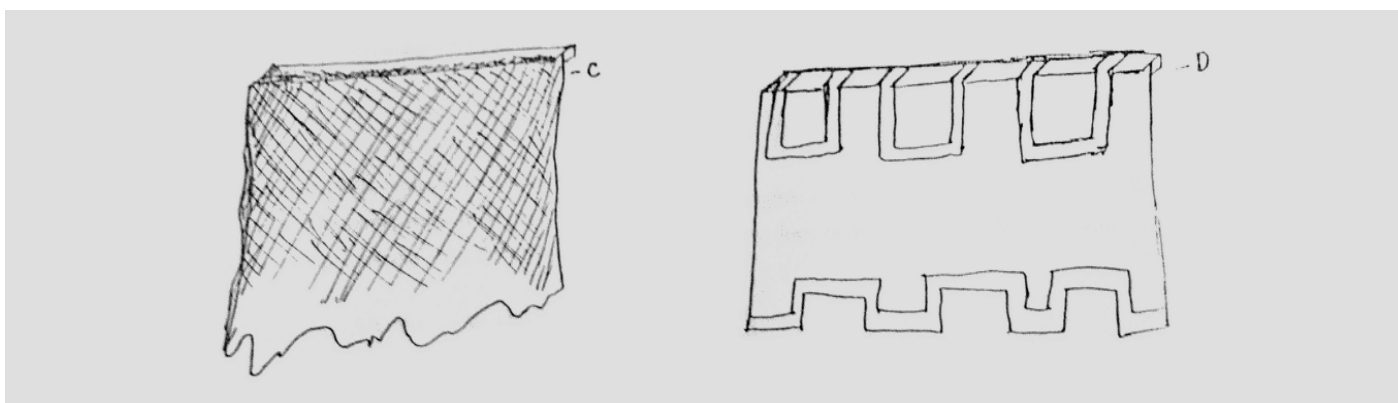


Figura 19 - Adereços cenográficos



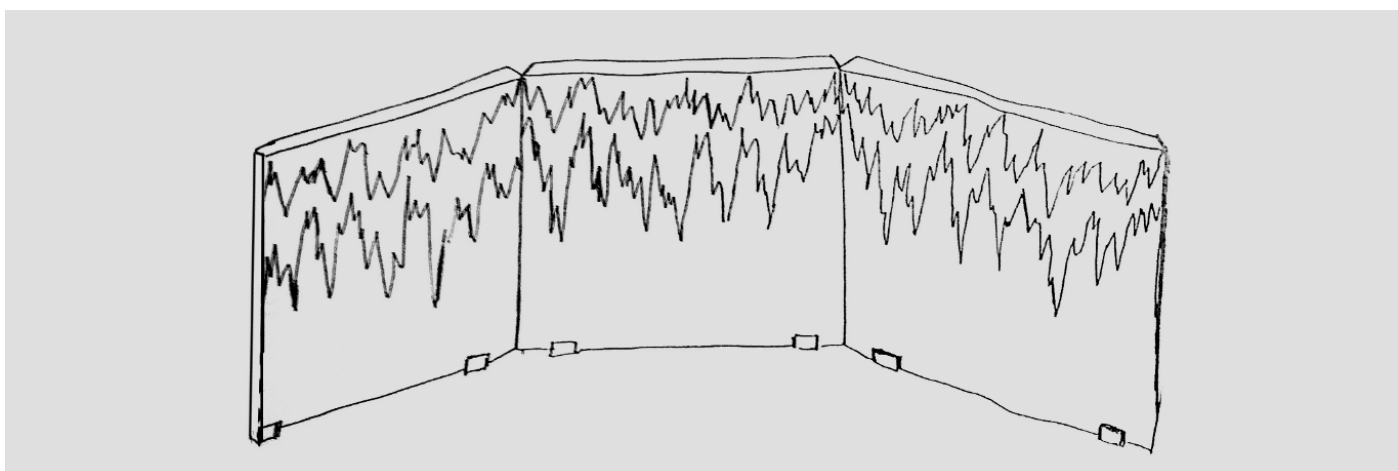
fonte: caderno de rascunhos do autor

Figura 20 - Adereços cenográficos



fonte: caderno de rascunhos do autor

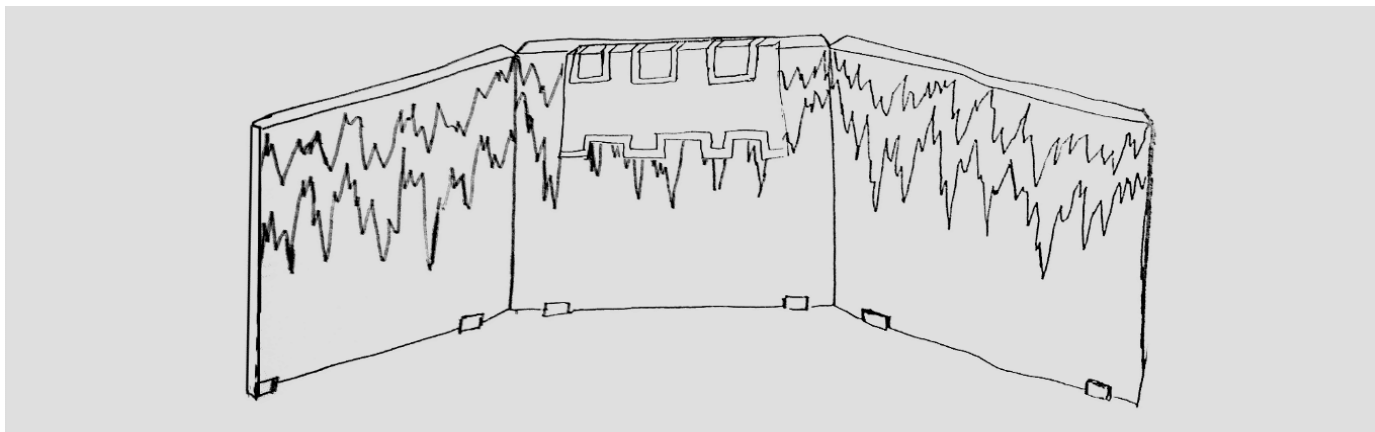
Figura 21 - Cenas do couro velho e serpente guardiã



fonte: caderno de rascunhos do autor

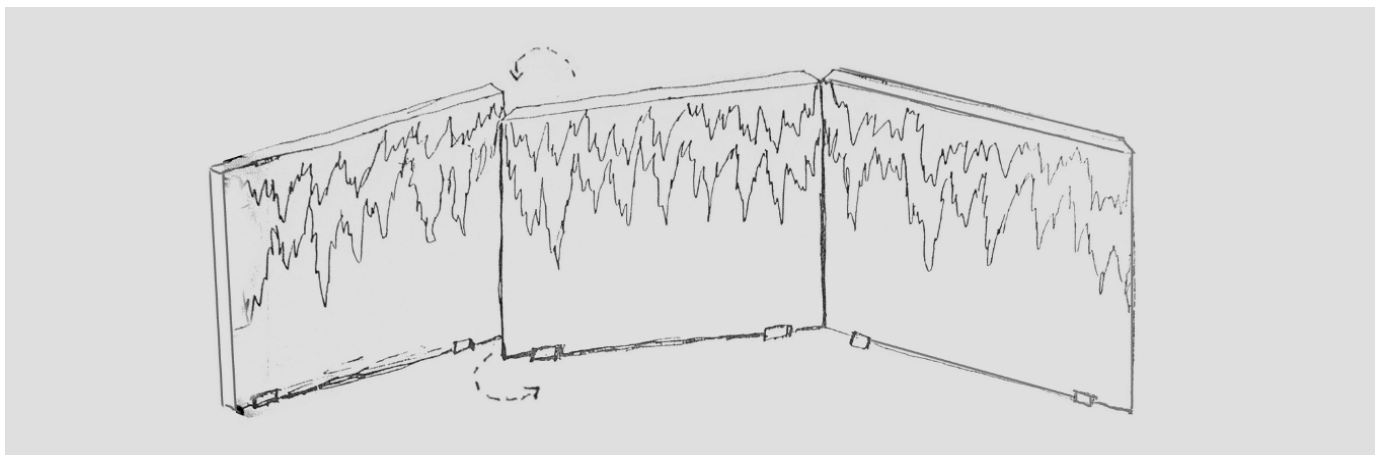


Figura 22 - Cena da princesa Magalona



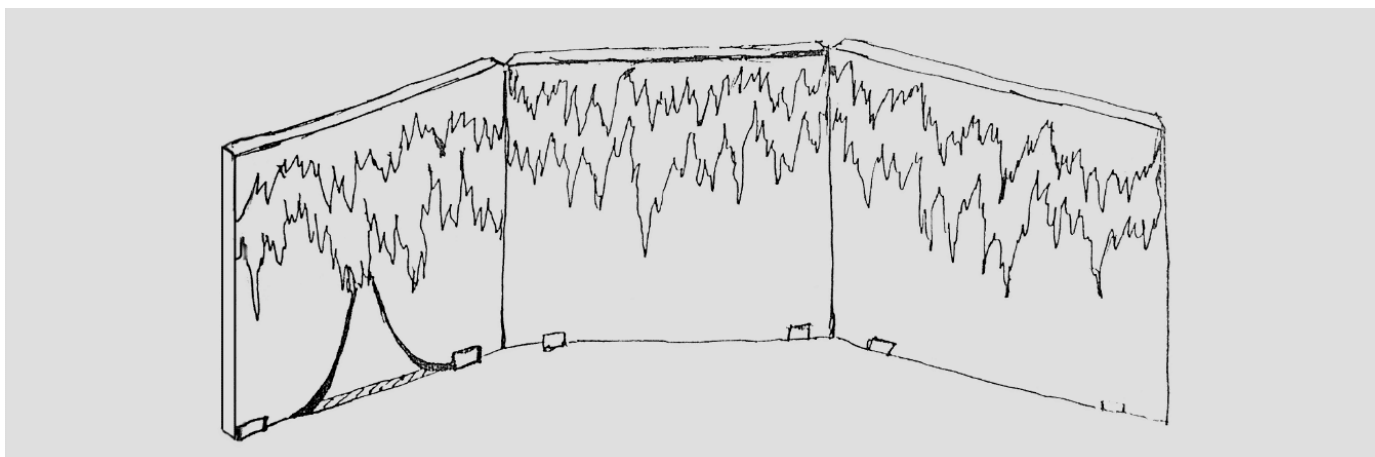
fonte: caderno de rascunhos do autor

Figura 23 - Cena da Manguda



fonte: caderno de rascunhos do autor

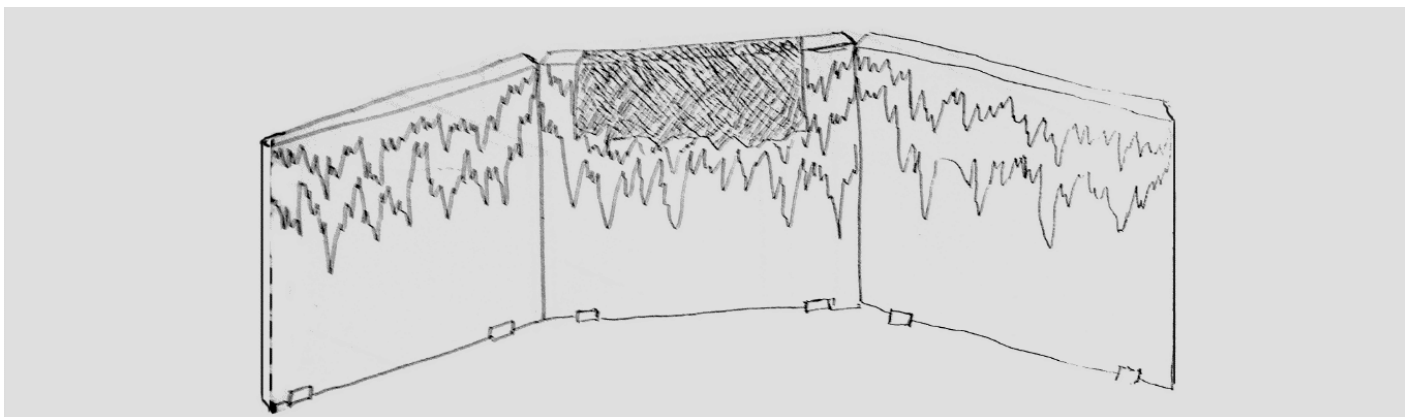
Figura 24 - Cena o cavalo cão



fonte: caderno de rascunhos do autor

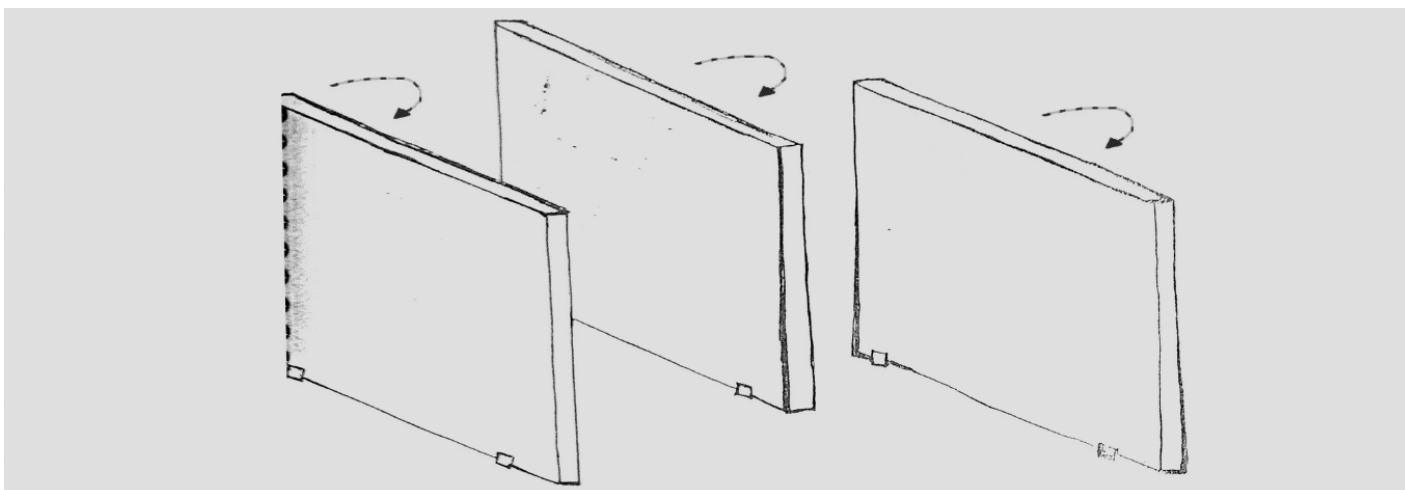


Figura 25 - Cena da velha que vira porco



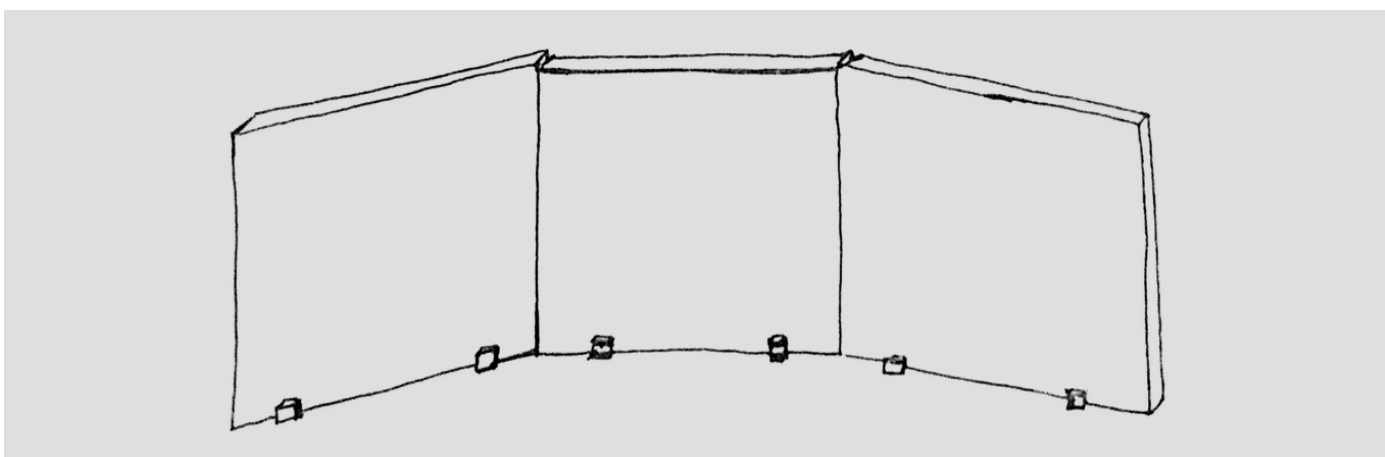
fonte: caderno de rascunhos do autor

Figura 26 – Cena da barca de Dom João, rotação dos painéis



fonte: caderno de rascunhos do autor

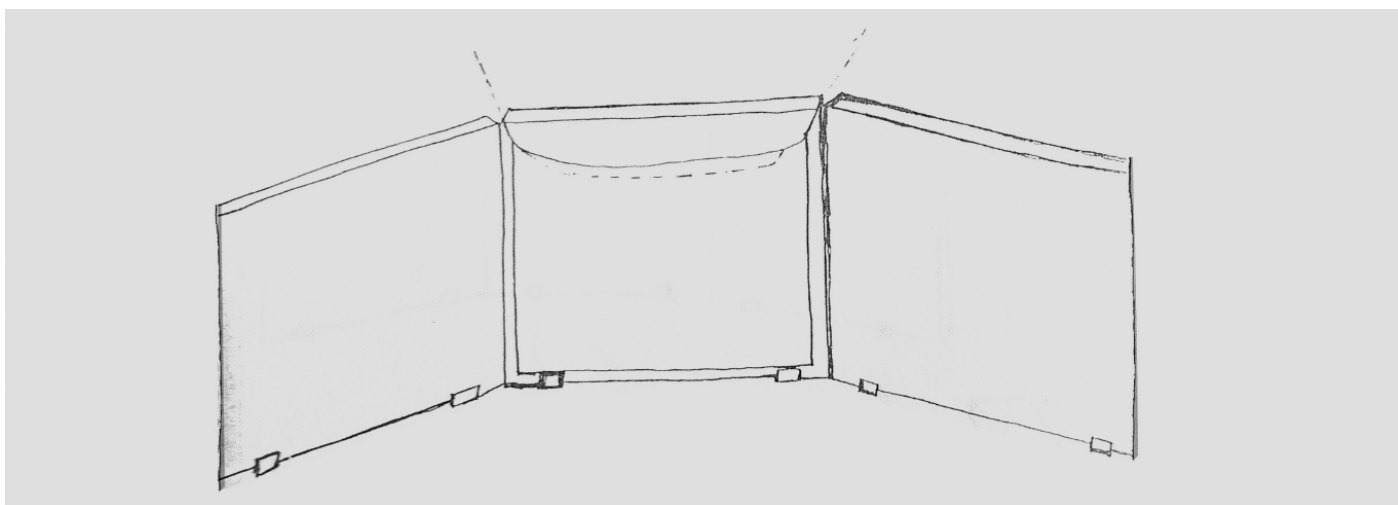
Figura 27 - cena da barca de Dom João, visão da praia



fonte: caderno de rascunhos do autor



Figura 28 – Cena da entrada para a barca de Dom João



fonte: caderno de rascunhos do autor

## Conclusão

A descrição que se fundamentou em três critérios básicos de provocação e estímulo deste estudo a partir do recorte histórico, como minha participação direta nesses espetáculos, uma cenografia mais elaborada e a ausência de uma crítica teatral especializada no estado, vem confirmar a efetiva compreensão do quanto foi instigante o trabalho realizado.

Partindo do arroxio do momento político e o anseio em buscar novas linhas de tendências expressivas para uma elaboração estética comprometida com a poesia e concretude do fazer artístico, deflagrou uma motivação vigorosa entre aqueles praticantes do teatro local.

O apelo dos fatos sociais, dos descasos governamentais, somados a repressão à liberdade de criação e expressão foram de fato mais fortes que a timidez fazedora das obras artísticas e do teatro especialmente.

Tornou-se necessário a criação de textos que precisavam falar rasgadamente dos absurdos provocados por uma ideologia fascista e que necessitavam de um aporte poético, inclusive nas formas de imagens cênicas e que ao mesmo tempo denunciassem a realidade e se protegessem dos cortes dos sensores.

Uma época em que o teatro maranhense começou a olhar a necessidade de investir numa produção teatral menos tradicional e ir deixando de lado os cenários de gabinete ou os telões



pintados e se aventurar em novas propostas de visualidades cênicas. Foi necessário voltar-se para leituras de informações mais instigantes e de novas maneiras de traçar uma materialização da cena. Isso resultou em montagens de cenografias impactantes que ano a ano, peça a peça, grupo a grupo se elaboravam em propostas de cenários condizentes com o momento social e político, utilizando-se de materiais mais acessíveis e de uma construção cenotécnica mais viável.

Essas inovações não passaram despercebidas pelo público que frequentava os teatros e embora de fato um choque fosse notado, o resultado estético da obra sempre convencia.

Em verdade e a partir dessas experiências na cenografia daquela época verificou-se uma transformação nos projetos cenográficos dos grupos locais apesar da grande lacuna na imprensa maranhense sobre uma crítica teatral que se dispusesse a pelo menos observar a presença de uma cenografia e o seu real papel na contribuição imediata para a visualidade da cena.

Essa lacuna foi o principal gatilho para a realização deste trabalho que mesmo não se municiando de profunda investigação pretende contribuir com um singular registro da produção de projetos ambiciosos e de particular simplicidade, numa época de tão dura repressão política, e por isso mesmo, provocadora de reações estéticas improváveis para aquele momento, num estado ainda um tanto deslocado das inovações experimentadas no universo das artes.



## Referências

- BORRALHO, Tácito Freire. O Boneco, do imaginário popular maranhense ao Teatro. São Luís: SESC, 2005.
- BROOK, Peter. O Teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970
- CRAIG, Gordon. Da Arte do Teatro. Lisboa: Ed. Arcádia, 1966
- GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de Um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1971
- GODOY, Carlos Ernesto, “Revista Visão”. São Paulo, 10/01/1977.
- LEITE, Aldo. Tempo de espera. São Luís: UFMA/Prefeitura Municipal de São Luís, 1980
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- TEIXEIRA, Ubiratã. Dicionário de teatro. São Luís. Ed. Instituto Geia, 2005.

Recebido em: 14/03/2022  
Aprovado em: 21/07/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
Centro de Arte – CEART  
*A Luz em Cena* – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas  
[aluzemcena.ceart@udesc.br](mailto:aluzemcena.ceart@udesc.br)