

Um Cavaleiro e seu destino: Tácito Borralho

Aldo Leite

Universidade Federal do Maranhão – UFMA – São Luís



Tácito Borralho. Foto de José Murilo Santos.



Ambas as fotos: *O Cavaleiro do Destino* (1976). Grupo Laborarte. Direção de Tácito Borralho e Josias Sobrinho. Foto de Murilo Santos.



Resumo: O texto apresenta um recorte sobre o Teatro de Animação no Estado do Maranhão a partir da trajetória do artista e teatrólogo Tácito Borralho. Além de dramaturgo, ele é ator, ator-animador e diretor teatral. O estudo trata, basicamente, de descrever sua atuação como homem comprometido com as Artes Cênicas e como se deu o seu envolvimento com a arte bonequeira. Num rascunho quase biográfico, procura-se facultar o conhecimento dos mais significativos momentos da sua produção teatral.

Palavras-chave: Teatro Maranhense. Teatro de Animação. Tácito Borralho.

Abstract: The text presents an extract about the Animation Theater in the State of Maranhão from the trajectory of the artist, dramatist Tácito Borralho. Besides playwright, he's an actor, a puppeteer and a theater director. The study broaches basically of describing his performance as a man committed to the performing arts and how he became involved with puppeteering. In a draft almost biographical, we wish to grant the knowledge of the most significant moments of his theatrical production.

Keywords: Theater of Maranhão. Animation Theater. Tácito Borralho.

Pensei em escrever sobre esse bonequeiro que é dramaturgo, ator, ator-animador, diretor, cenógrafo, aderecista, carnavalesco e... Professor doutor em Artes, mas vi que, nessa ordem, parece mais o registro curricular do que a descrição da trajetória de um artista.

Mas é impossível escapar a isso quando se leem, por exemplo, as críticas de *O cavaleiro do destino* (1976) que o levaram ao Prêmio MEC/Troféu Mambembe – São Paulo, 1978, categoria Especial, depois de ter enriquecido o trajeto do Projeto Mambembão pelas principais praças de espetáculos do Brasil.

Nesse período, é necessário registrar, foi que Tácito manteve o primeiro contato com Ana Maria Amaral (que viria a ser sua grande incentivadora na arte bonequeira), Olga Romero, Valmor Beltrame e outros que participavam dessa edição do Mambembão com espetáculos de animação. Anteriormente, seu contato com o grupo Carreta, com Manoel e Marilda Kobachuk já tinha lhe causado o primeiro choque de influência.

Yan Michalski sugere a melhor descrição desse homem do teatro maranhense quando se refere ao espetáculo *Os sete encontros do aventureiro Corre-Terra* ou *O cavaleiro do destino*, grifando como título de sua crítica *A rude poesia do primitivo*, o que vem complementado pelo título da crítica de Sérgio Santeiro: *Nas asas de trapo, um passeio da imaginação*. Eu arremato: cavalgando pela poesia telúrica, o voo pelo imaginário popular tece, nesse e em outros textos de sua lavra, uma rede de poemas que imbricam fantasia, realidade social, posicionamento político, sem descuidar da feição ontológica presente na maioria de suas obras.

Além dos depoimentos de críticos, poetas, escritores de renome, transcritos a seguir, entre eles: Nauro Machado, Ubiratan Teixeira, Arlete Nogueira da Cruz, Maria Helena Kühner, vale a pena observar os depoimentos do próprio Tácito Borralho, como os constantes em seu Livro *O boneco, do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O cavaleiro do destino*; em entrevista colhida para o meu livro *Memória do Teatro Maranhense* e na introdução da sua tese de doutorado *O Teatro do Bumba-meu-Boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos*.

Nessa introdução, ele descreve seu interesse pelo teatro praticado pelo povo e seu interesse pelos elementos animados existentes nesse teatro:

O teatro popular, em especial o seu segmento folclórico, principalmente o que se pauta na animação de bonecos, uso de máscaras e outros objetos, apresentando-se através de cantos e danças, significa o grande alicerce da minha profissão. Criado em um ambiente em que se respirava e transpirava a produção de expressões artísticas da cultura popular, a

eleição da brincadeira do Bumba-meu-boi como a mais curiosa e atraente, foi fundamental para o desenvolvimento de um interesse pessoal em apreciar e compreender os seus encantos e mistérios, truques de encenação e construção de seus materiais de uso nos espetáculos das brincadas.

Colocando-me sempre, desde muito novo, como um apreciador que valoriza e colabora, mantive-me distanciado do ato de brincar como “baiante” ou ator e estive sempre presente como participante secundário, na posição de “assistência”, “pintor de couros e chapéus”, “enfeitador de mourão” e, por muitas vezes, padrinho do Boi ou do Mourão. Essa atitude mais distanciada da “roda do Boi” permitiu-me amadurecer a vontade de querer conhecer mais profundamente a brincadeira, transformando o meu interesse de mero apreciador e curioso no de acompanhante investigativo.

Já dominando a artesanaria da brincadeira, passei a me interessar pela representação, pelas comédias encenadas, pela ausência delas, pelo modo de falar, de atuar e de dançar. Essa extensão do meu interesse e os enfoques acadêmicos subsidiados por incentivos de folcloristas e outros estudiosos do Nordeste aguçaram minha decisão em organizar, mesmo sem o domínio de uma metodologia, os registros efetuados no convívio com a brincadeira, tanto escritos como os de imagens e os fonográficos.

Essa experiência contribuiu para a realização de uma ideia, a qual, com a comunhão de outros artistas, pôde se concretizar: a de criar um movimento de valorização da arte e cultura popular a partir de leituras das linguagens e dos códigos produzidos pelos artistas do povo, na tentativa de compreendê-los e interpretá-los sem correr o risco de imitá-los ou tomar o seu lugar junto ao grande público.

A partir daí, criei o LABORARTE – Laboratório de Expressões Artísticas, no qual me dediquei ao Departamento de Artes Cênicas (Teatro e Dança), com a função de coordenar as pesquisas nessa área, redigir textos dramáticos, coordenar os trabalhos de criação coletiva, dirigir as oficinas de figurinos cenários e acessórios, e dirigir os espetáculos.

O desenvolvimento desse laboratório de artes foi responsável por uma significativa revolução estética no Estado do Maranhão, influenciando inclusive artistas de outros Estados e integrando a organização de movimentos e instituições de estruturação e liderança da classe teatral não profissional do Brasil.

O interesse de conhecer as “técnicas” de construção e anima-

ção de bonecos e objetos da brincadeira do Boi levou-me ao descobrimento e à pesquisa de outros bonecos como os de luva, a partir do Casimiro Coco¹, e os de varetas e de varas. A criação de textos para bonecos e atores, a realização de montagens de espetáculos com objetos construídos e testados pelo LABORARTE e a difusão desse trabalho em território nacional despertaram em mim o interesse por uma reflexão mais profunda sobre o desenvolvimento de uma linguagem artística ainda pouco estudada naquele período.

O meu desempenho como dramaturgo, ator, cenógrafo e diretor de espetáculos me incentivou a aprofundar o conhecimento sobre o teatro de animação, e isto me levou, quando assumi a função de professor do ensino superior, na UFMA – Universidade Federal do Maranhão, a lecionar a disciplina Teatro de Animação, na qual me dedico à pesquisa e ao ensino dessa linguagem em atividades acadêmicas (BORRALHO, 2012, p. 11-14).

O poeta Nauro Machado, em 1992, escrevendo um prefácio ao livro *Gibi, o menino que não sabia voar*, diz o seguinte:

Tácito Borralho personifica a mais radical e valorativa experiência cênica a exercer-se nas duas últimas décadas no teatro maranhense. Essa assertiva não é esdrúxula. E nem tampouco excessiva. Ela se fundamenta no que ocorreu de positivo no teatro maranhense a partir da criação, por Tácito Borralho, do LABORARTE.

Com a práxis revolucionária do seu intento ideológico (no sentido de nele inferir-se ou incutir uma preocupação política em nível de cultura popular), Tácito reelaborou conscientemente os mitos – ou foros arcaicos – do fantasioso universo maranhense. E o mais importante: fê-lo no nível superior de um popular infenso ainda às descaracterizações de um emergencial modernismo – a chegar por vias tortuosas até nós.

As raízes por ele exploradas com a capacidade de um verdadeiro escafandrista do nosso litoral geográfico lhe dão a primazia de ser, entre nós, um intelectual primitivista ou um ingênuo com arraigado instinto cultural. Sua direção teve momentos importantes no nosso teatro com

¹ Casimiro Coco, manifestação do teatro de bonecos popular da região maranhense, onde predominam os bonecos de luva como personagens.

o vanguardismo cênico de *Espectrofúria* (1972), a incursão político-metafísica de Nauro Machado, a *Agonia do Homem* (1972), a denúncia social de *Maré Memória* (1974) e o incurso poético-fabuloso de *O Cavaleiro do Destino*. Seus textos cênicos, difundidos quase sempre nos meios periféricos dos grandes centros decisórios forjadores de glórias momentâneas, denotam suas preocupações com uma arte inerente aos seus pressupostos sociais.

Este texto, *Gibi – o menino que não sabia voar*, mostra uma face apenas do seu múltiplo talento: o da recapturaçã lírica do imaginário infantil. Sua linguagem é direta e simples, sem preocupações formalísticas – como deve ser qualquer texto escrito para crianças, dentro da poesia ingênua a condizer magnificamente com o intuito de mover-lhe a fantasia aprededora do real. Nele, pois, fantasia e realidade se casam para a felicidade conclusiva do texto final. Este *Gibi – o menino que não sabia voar* é apenas um entre as dezenas de outros trabalhos com que Tácito Borralho vem reelaborando sucessivamente suas inquietações cênicas: com uma vontade ética de ver um povo igual e equânime na necessária justiça e impostergável felicidade (MACHADO, in BORRALHO, 1992, p. 3).

Ubiratan Teixeira, no prefácio do livro *O palco do imaginário popular maranhense*, publicado em 1993, que intitulou *Um teatro essencialmente maranhense*, se refere à obra de Tácito, não sem antes tecer comentários que tangem de alguma forma às comparações, como um resgate da cultura popular. Considero importante transcrever alguns trechos que ajudam a contextualizar a obra do teatrólogo:

O que caracteriza, na ordem de identificação das manifestações artísticas, a representatividade cultural de uma expressão, como definidora de determinada cultura? [...] Nacional e nacionalismo, conflitos de um mesmo núcleo. [...] Com Martins Pena, a identificação fica bem mais próxima ao condimento essencialmente brasileiro, muito embora a linguagem artística do dramaturgo ainda esteja subjugada ao sotaque da corte, geneticamente escravizada ao ritmo lisboeta. [...] E brasileiro/carioca foi o nosso Arthur Azevedo, foi França Júnior, foi Gastão Tojeiro. Mas, apesar de sua provavelmente nacionalista Juriti, não o foi o maranhense Viriato Corrêa, nem tampouco

os dramaturgos que surgiram ao longo do Estado-Novo, entre eles o talentoso Joracy Camargo, que discutiu na sua dramaturgia uma temática de conotação social/populista e tonalidade rósea, mas ainda muito servil, reconhecamos, a um pós-romântico internacionalizante.

Estamos tratando de forma epidérmica essa questão altamente polêmica no campo da dramaturgia para tentar apenas situar, de uma forma mesmo rudimentar, o teatro como expressão e representatividade de uma cultura mais específica: não só nacional como local, sem ser forçosamente regional com ranço provinciano.

A produção do texto teatral no Brasil tem um volume respeitável. Só a *Revista de Teatro*, publicada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, já vai para o primeiro milheiro de obras de autor nacional. [...] Na minha cabeça, confesso, entendo que a distância entre a escrita de uma obra na língua nacional e sua representatividade como expressão específica da cultura dessa língua, a distância é considerável. [...] Teatro brasileiro e teatro especificamente carioca vem ser, anos mais tarde, *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, o teatro paulistano de Jorge de Andrade e de forma soberana o teatro pernambucano de Ariano Suassuna, com seus beatos, santos populares e credices nordestinas, e o teatro de sotaque mamulengueiro do nordestino Luiz Marinho. [...] no nosso entender – e no de críticos e ensaístas de pedigree –, o teatro de Suassuna, de Luiz Marinho, de Jorge Andrade, Guarnieri, entre outros, esse sim, um teatro de expressão cultural, que caracteriza de forma cabal, sem sectarizar, uma cultura específica, consequentemente conotando um teatro de sabor eminentemente nacional.

E onde fica o Maranhão no meio deste quadro? Na terra dita dos poetas, o teatro tem uma ocorrência pálida, enquanto texto, enquanto espetáculo. Chegamos a fazer figurão como plateia, considerada inclusive por algum tempo como a mais severa do País, mas até isso é questionável.

[...] Como espetáculo, já chegamos a ganhar láureas nacionais e representamos o País fora dele. [...] Como literatura dramática, o Maranhão padece num purgatório desolador. Mas se eu não tenho uma arte dramática, por que ter dramaturgia?

Pernambuco teve um grande núcleo de arte dramática, O Teatro de Amadores de Pernambuco – sem falar dos mamulengueiros que transitam febrilmente por todo o Nordeste brasileiro, do sertão da Bahia aos carrascais

da Paraíba –, e foi de uma dessas forjas nordestinas que Tácito Borralho condimentou seu talento.

Tivemos, por algum momento, até o comecinho dos anos 60, um teatro/espetáculo de plateia fiel; mas um teatro sem texto e sem expressão própria. [...] Tivemos tentativas, sempre a partir da experiência da prática do palco, tal como aconteceu com a Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais (AMAI), que levou Jamil Jorge a produzir textos que acabaram na prática do palco, ou Carlos Cárdenas, que escrevia o próprio texto que alimentava o seu grupo, Athenas Brasileira.

Mas, independente dessas experiências rudimentares e práticas de amadores, é bom lembrar a produção de Fernando Moreira, de alta qualidade literária, mas fiel à formação literária do próprio autor, estreitamente ligado às culturas francesas e inglesas.

Tácito Borralho consolida seu talento noutra ambientação. Sua formação básica está na cultura do Nordeste, aprendeu a soletrar seu teatro com os mamulengueiros do interior de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Bom aprendiz, ele não esqueceu a lição dos grandes mestres, que, falando da universalidade da Cultura, lembram, contudo, do desserviço que ela prestará se não devida e inteligentemente transferida para as culturas recém-transplantadas. Assim como Brecht transfigurou as culturas orientais em cultura germânico/social, Tácito resgatou a cultura popular dos mitos e lendas maranhenses (já transfiguradas de outras culturas), conferiu status artístico a esse material e construiu o embrião de uma dramaturgia maranhense, revelando nos textos inseridos uma coletânea de peças, que é fruto de um meticuloso e exaustivo trabalho de grupo, ao longo destes anos, desde a construção do núcleo original do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, por ele criado, até esta fase mais recente da Coteatro (TEIXEIRA, in BORRALHO e SOBRINHO, 1993, p. 9).

Ainda, Ubiratan Teixeira o denomina imaginoso, criativo, saudável, prefaciando seu livro *Boneco, do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O cavaleiro do destino*. Diz ali:

O teatro no Maranhão vive de momentos. Momentos que às vezes extrapolam as fronteiras do Estado, como aconteceu com *Tempo de Espera*, de Aldo Leite, montado pelo Grupo

Mutirão em 1975 e representou o Brasil no Festival Internacional de Nancy, França, em 1977. E o LABORARTE, que chegou a figurar no calendário do Mambembão.

Soluços que terminam com a primeira crise – existencial, política, econômica – como esse magnífico momento agora discutido e repensado de forma competente em linguagem acadêmica por Tácito Borralho, um dos criadores mais inquietos da dramaturgia e da carpintaria cênica maranhense. O País vivia seu último período de rancor e ódio contra a liberdade cultural; o famigerado AI-5 espumava pelos cantos da boca castrando ideias, manietando gestos libertários, coagindo um por um os mais importantes movimentos de artes cênicas do País que, na impossibilidade de serem cooptados pelo sistema, iam sendo varridos de circulação; desse modo, detonaram o Grupo Opinião, desmontaram o Arena, censuravam textos, proibiam a divulgação de outros: no meio desse terror cultural, Boal criava sua estética do Teatro do Oprimido, e José Celso, a da “porrada”; que o intelectual de todos os gêneros tem que pensar rápido nesses momentos. Atento ao quadro e engajado em movimentos da Igreja Progressista e Militante, Tácito Borralho pensou um núcleo para discutir arte cênica a que deu o nome de Laboratório de Expressões Artísticas, que se populariza logo em seguida pela sua sigla, LABORARTE.

Diferente do tradicional, quando os grupos se reuniam em volta de textos comerciais e populares ou, como fazia o Teatro Experimental do Maranhão, TEMA, criado por Reynaldo Faray e que seguia a estética do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, Tácito começou a criar seus próprios textos, a partir de questões sociais vividas pelas comunidades carentes do Maranhão – que na sua extensão eram as de todas as comunidades carentes do País –, envolvendo nesse processo de criação o elenco inteiro. Inquieto e criativo, observador atento a tudo que esteja acontecendo à sua volta, Tácito, durante sua passagem por Pernambuco, onde fez sua formação humanitária num Seminário Católico, com sua visão aguçada viu o que se fazia com o boneco no Nordeste, e entendendo na sua profundidade o imaginário que dava vida ao boneco, pensou de imediato agregar esse elemento altamente plástico e num certo sentido libertário aos seus espetáculos. Mas Tácito não surgiu para fazer diferente do tradicional; mas para fazer. É essa inclusão estética que ele discute neste texto, onde aproveita para fazer uma correta leitura dos

pequenos momentos da práxis teatral maranhense. *O boneco – do imaginário popular maranhense ao teatro* é mais do que uma história pessoal: é a história de um momento expressivo do teatro maranhense na sua dramaturgia, na concepção e construção de seus textos, na sua criação cênica (TEIXEIRA, in BORRALHO, 2005, p. 11).

A partir disso, é mais confortável continuar comentando sobre a importância desse teatrólogo brasileiro e mergulhar em sua incursão pelo Teatro de Animação, que já ocorria antes mesmo de ele voltar ao Maranhão. Isso aconteceu após ter cursado Teologia em Recife; ter participado como ator na companhia profissional Otto Prado Produções Artísticas; ter sido diretor do Grupo Armação, de Recife, e ter participado como aluno numa especialização em Criatividade Artística no Centro de Comunicação Social do Nordeste – CECOSNE (para onde voltou tempos depois para ministrar uma disciplina, noutra especialização, em Teatro de Bonecos).

Sua estada em Pernambuco foi deveras marcante, e seus contatos diretos com Ariano Suassuna (professor de Estética por um curto período no Seminário Regional do Nordeste); com Hermilo Borba Filho (1917-1976), no Teatro Popular do Nordeste – TPN; e com Madre Armia Escobar (da Congregação das Irmãs Dorotéias), estudiosa do Teatro de Bonecos, criadora do Teatroneco e do CECOSNE, realmente o despertaram para o interesse maior pelo teatro de animação, fazendo-o perceber que outras formas de bonecos, além dos Cassimiro Cocos e sua semelhança com o Mamulengo, existem com grande profusão nos folguedos maranhenses, inclusive um farto contingente de máscaras variadas.

Sua sensibilidade para com o boneco já havia sido despertada na infância, quando dos brinquedos noturnos com sombras de cartão nas varandas das casas do interior projetadas em barras de toalhas de mesa, nas brincadas de Cassimiro e em apresentações de ventríloquos na escola primária. O seu interesse, a princípio, era apenas de entretenimento. Foi conhecendo o brinquedo com o boneco como teatro, como espetáculo, que acendeu a vontade de experimentá-lo.

Embora o interesse pelo teatro de ator fosse muito forte, com a criação do LABORARTE, a curiosidade de experimentar alguns recursos de teatro de animação já se fazia presente (BORRALHO, 2005, p. 58-59), e não desperdiçou a oportunidade de incursionar nesse universo quando provocado pelo projeto pastoral executado pelas Irmãs de Notre Dame, na zona rural da Ilha de São Luís, na década de 1970 (*Ibidem*, p. 60).

Listar peças realizadas pelo LABORARTE sob sua direção, quando as presenças de elementos animados surgem fartamente ora como bonecos, ora como objetos, ora como adereços cenográficos, é um caminho deveras seguro para falar do seu envolvimento com o Teatro de Formas Animadas.

Foi com *Alice no País das Maravilhas* (1973) que se deu o primeiro grande momento de relação com esse tipo de teatro, principalmente na construção de máscaras e outros tipos de objetos animados esculpidos em espuma de *nylon* com revestimento diverso. A partir daí, os departamentos-laboratórios de Artes Cênicas e de Artes Plásticas do LABORARTE passaram a desenvolver conjuntamente pesquisas de formas e materiais para a construção desses tipos de elementos cênicos.

Um espetáculo em particular, *Um boêmio no céu* (1975), de Catulo da Paixão Cearense, montado para efetivar a pesquisa sobre os materiais e truques de caracterização utilizados pelos artistas do teatro popular (folclórico), foi dedicado exclusivamente ao entendimento de maquiagem e figurinos, tendo como tônica de execução adereços, acessórios, vestimentas e máscaras de caras pintadas. Mas foram incluídos aí elementos animados como burrinhas de Bumba-meu-boi (confeccionadas com cofos [cestos] de palha de babaçu).

Entre os espetáculos montados pelo LABORARTE com textos de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, com direção e interpretação de Tácito, dois têm particular importância: *João Paneiro* (1975) e *As aventuras do aventureiro Corre-Terra* ou *O cavaleiro do destino* (1976).

O primeiro, *João Paneiro*, resultado de uma pesquisa das teatralidades, mitos e oralidades componentes do universo povoado

pelo imaginário popular do Maranhão e suas legítimas formas de expressão estética, contribuiu com um trabalho de conscientização comunitária sobre a instalação da fábrica Alcoa Alumínio.

A riqueza desse processo de estudo, montagem e apresentações desse trabalho pode ser aquilatada desde o contato direto com os grupos populares e suas discussões nas comunidades envolvidas até um mergulho muito fértil no manancial de técnicas de construção dos objetos artísticos, desde a luteria até os bonequeiros “cassimireiros” e os artistas circenses dos “circos penico-sem-tampa” do interior da Ilha de São Luís.

É de imaginar o volume do material recolhido para o acervo do grupo, mas muito mais o que foi disponibilizado para as análises dos departamentos-laboratórios para a transformação e a elaboração de produto estético.

O segundo, *O cavaleiro do destino*, proporcionou outra investigação e outro método para o processo de criação dramatúrgica. O universo da pesquisa era o mesmo, a forma de desenvolvimento seria outra vez de criação coletiva (ou compartilhada, como se fala atualmente), mas o campo se modificava. Na verdade, o “campo” realmente ficou para trás com a experiência anterior. O grupo já conhecia as tramas e os enredos, e a lida com os mitos e lendas. Então, por que não transformar a sala de ensaios em campo e o próprio elenco em fontes? Todos vieram do interior, e pelo menos a infância de cada um transcorreu por ali. Para isso, foi aplicado um método simples, mas eficaz (muito utilizado na época por movimentos políticos e religiosos) chamado “Tempestade cerebral”, que constava de coletar ideias de um grupo sentado em círculo. Ali, a metodologia foi utilizada como desenho apenas, pois o foco não foi concentrado em ideias dispersas que se coordenariam, e sim num objeto mesmo de estudo dirigido: como se cada cabeça fosse uma gaveta, ia-se abrindo uma a uma e retirando o acervo da memória que registrou o imaginário de cada um, as narrativas e/ou experiências sobre causos e seres mitológicos dos seus lugares de origem e de épocas que não se fixavam na infância.

A riqueza desse acervo foi surpreendente e inestimável. Inclusive

os detalhes das narrativas. Isso levou os coordenadores e redatores a realizarem uma seleção metodicamente rigorosa para entregar aos responsáveis pela construção dramaturgica um material catalogado bem depurado. O formato da carpintaria teatral, forma poético-estética, Tácito decidiu por uma linguagem cordelesca e com Josias discutiu a trama, a sequência, e os enredos dos episódios e algumas das músicas.

O que cerziu os episódios e deu uma unidade de continuidade e conjugação de conflitos foi a descrição de um modo de vida muito presente nas narrativas coletadas: um aventureiro que sempre, de alguma forma, vai (como os próprios atores) do interior para a capital em busca de um destino qualquer.

A montagem desse espetáculo, sua composição cênica, foi um dos mais importantes estudos realizados pelo Departamento-Laboratório de Artes Cênicas do LABORARTE. Possibilitou a amarração de técnicas (modos de fazer) decupadas dos registros de pesquisas anteriores sobre as danças e atuações dos folguedos maranhenses, seus aprendizados, suas releituras e reutilizações. Por exemplo: o estudo das matrizes corporais e componentes gestuais e técnicas de animação dos bonecos gigantes, dos bonecos de máscaras, dos adereços e acessórios animados; estudo dos passos das danças e instrumentos de execução de alguns ritmos, etc.

Assim, a construção e animação do *Cavalo do cão – o pangaré do diabo* assimilou as técnicas das burrinhas do Bumba-meu-boi; a construção da *Barca de D. João* assimilou as técnicas de construção das burrinhas, mas sua animação seguiu os passos do miolo do Boi; a construção dos bonecos gigantes de vara não seguiu as normas de elaboração dos bonecos do Boi, foi uma ampliação dos bonecos de vara pequenos, apenas sua animação precisou de um trabalho quase coreográfico, utilizando os passos de brincantes de cordão de Boi de orquestra, o que facilitou a manipulação de braços e mãos e articulação de bocas. Apenas na *manguda* foi utilizada uma adaptação da técnica de construção da caipora de Boi, mas sua animação seguiu os modos utilizados para os bonecos de vara.

Nas danças, estudos dos passos usados pelos baiantes do

Bumba-meu-boi, em todos os sotaques; pelos brincantes de Pastor Natalino e por filhas de santo (*vondunsis*), do Tambor de Mina, reelaborados, foram utilizados nas cenas em que era necessário dançar.

A peça *A festa da clareira maior* (1978) foi o primeiro texto para teatro infantil escrito por Tácito a ser encenado com bonecos e atores. Com bonecos de técnicas variadas, utilizou-se do material narrativo já coletado para o *Cavaleiro* para a construção da fábula. Bonecos e outros elementos animados foram construídos a partir de papel de jornal e de material de artesanato regional.

A experiência com outros materiais levou à construção das impressionantes máscaras de *Era uma vez uma ilha* ou *O chocalho da cascavel* (1981), espetáculo com atores, máscaras, bonecos de técnicas variadas, incluindo bonecos de luva, bonecos gigantes e bonecos de fio (uns caranguejos grandes que corriam pelo palco acionados por cordéis que ativavam bobinas de lata).

Outros espetáculos se sucederam, empregando sempre a parceria cênica entre boneco e atores, entre eles: *Uma Incelênça por Nosso Senhor* (1979), com bonecos de técnicas que variavam entre varetas, luvas e gigantes; *Passos*, um musical que utilizava máscaras exóticas gigantes, de papelão de caixas de embalagem.

A partir dessa data, o que posso registrar de montagens com animação na safra desse incansável teatrólogo é o espetáculo realizado com elenco misto, composto por atores animadores do Grupo Casemiro Coco da UFMA e da Coteatro, *O processo das formigas* (2012), de sua autoria. É que, bem verdade, sua dedicação à cenografia e à direção o levou a remontagens de espetáculos com bonecos e atores e a montagens de teatro humano como *Viva El Rei D. Sebastião* (2012), *O operário da palavra* (2013), *Espectrofúria* (2014), entre outros.

Creio ser necessário concluir este relato com uma ligeira descrição biográfica do teatrólogo em questão.

Tácito Freire Borralho nasceu em Primeira Cruz, Maranhão, em 7 de agosto de 1948, filho de Claro Lino Borralho e Carmelita Freire Borralho. Fez seus estudos de Primeiro e Segundo Graus em São Luís e iniciou os de Ensino Superior em Recife, no Seminário

Regional do Nordeste e no Instituto de Teologia do Recife, voltando ao Maranhão antes de concluir os estudos sacerdotais. Concluiu, na UFMA, Licenciatura em Filosofia. Obteve, em 2012, o título de professor doutor em Artes pela Universidade de São Paulo – USP.

No final da década de 1960, criou o TEFEMA – Teatro de Férias do Maranhão. Na década de 1970, criou o LABORARTE, foi presidente da Federação Maranhense de Teatro Amador, presidente da FENATA, da CONFENATA e da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, e do Centro UNIMA Brasil. No início da década de 1990, fundou o Coteatro, onde criou o CACEM – Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Foi nesse período o idealizador e consultor cênico da construção e dos equipamentos do Teatro Alcione Nazareth e do Teatro João do Vale. Também incentivou e prestou assistência para a construção e os equipamentos do Teatro Zenira Fiquene.

Tácito Borralho exerce paralelamente uma carreira profícua de professor universitário, diretor e ator de teatro, além de dramaturgo.

REFERÊNCIAS

- BORRALHO, Tácito; SOBRINHO, Josias. *O palco do imaginário popular maranhense*. São Luís: Sioge, 1993.
- _____. *Gibi, o menino que não sabia voar*. São Luís: Semec/DAC, 1992.
- _____. *O boneco - do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O cavaleiro do destino*. São Luís: SESC, 2005.
- _____. *O Teatro do Bumba-meu-Boi do Maranhão, brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos*. 2012. (Tese Doutorado) Escola de Comunicações e Artes – USP. São Paulo.
- CRUZ, Arlete Nogueira da. *Sal e Sol*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- LEITE, Aldo. *Memória do teatro Maranhense*. São Luís: Edfunc, 2007.
- TEIXEIRA, Ubiratan. *Bastidores, crônicas*. São Luís: Secma, 2012.