

Do lado de dentro do canto da sereia: entre máscaras e cordel

Isa Maria Faria Trigo (UNEB)

GT: Territórios e Fronteiras

Palavras-chave: máscaras, cordel, vocalidade poética

Narra-se aqui a aventura de um texto que, sangrado e recriado, brotou no palco; e de como brincaram as máscaras, guardando roteiro e personagens. De como foi lido, cortado e mexido e, das cinzas, de como o autor o refez, em cordel, no calor do dito e sentido então.

Em 2005, após assistir uma performance do grupo de máscaras dirigido por mim, o PRÁ NÓS A MÁSCARA¹, Makários Maia, dramaturgo, diretor e ator paraibano, desejou montar um texto seu conosco. Em contrapartida, fiz-lhe a seguinte proposta; refazer o texto, partindo das ações e falas dos atores, de modo que, ao final, houvesse um novo escrito, na sua maioria em versos de cordel. O texto tinha 30 páginas e era 80% em prosa. Os personagens, a serem construídos com base no roteiro, nos improvisos, nos exercícios e nas indicações de suas características, recriariam as cenas e falas; e desse novo chão de palavras, o autor refaria seu texto, em conjunção cênica com as falas/vozes/gestos de todos.

A estória conta como a mulher do Diabo foge do inferno com a filha deles; e de como seu marido, durante 15 anos, a persegue por dentro do sertão, acabando por encontrá-la numa trupe de artistas mambembes, circenses e fracassados, na qual cada um tem um segredo pessoal, oculto de si e dos outros. E de como esta personagem modifica o equilíbrio precário e cotidiano em que vivem.

Onde mudar, o que tirar, *como tocar nas palavras?* Iniciamos com a ordem – Ler, ler e esquecer. Os atores liam, mas não tinham preocupação com a memorização do texto e sim com o que, da cena, restava no seu imaginário², ajudando a construir os estados propiciadores dos personagens nas suas ações básicas. Foram dois meses de leitura de mesa. Ali, tudo que parecia impossível de ser feito ou falado foi retirado por nós. Todos opinavam e sugeriam cortes. Os personagens foram indicados de antemão para cada ator e, apesar de todos terem experimentado fazer os personagens dos outros, ao final cada ator fez o que lhe era previsto, e mais alguns. Dois deles tiveram suas falas praticamente mantidas; Zé Galinha e Gibi³. Ninguém percebia incômodo em dizê-las. Quanto ao resto, havia consenso quanto ao que ficava e saía. À medida que íamos havia uma reação generalizada aos trechos a serem retirados e mantidos. Talvez pelo fato de que, sendo experientes no uso da máscara, sentíamos, fisicamente, ao ler, quais textos não funcionariam nessa dinâmica corporal.

Após a etapa de leitura e primeiros cortes, entre julho e agosto de 2006, algumas cenas começaram a ser improvisadas. Nenhuma escapou a cortes e mudanças. Nesta etapa, o fato de mudarmos e cortarmos falas

¹ Edney Advíncula, Fernanda Beling, Iara Castro, Iara Villaça, Isbela Trigo, Mateus Dantas, Riomar Lopes, Tonny Ferreira.

² “Pode-se dizer que o imaginário é o trajeto antropológico de um ser que bebe numa ‘bacia semântica’ (encontro e repartição de águas) e estabelece o seu próprio lago de significados.” Durand, Gilber, apud Silva, Juremir M. da., pg. 11, 2006.

³ (Tonny Ferreira, Iara Castro, Fernanda Beling)

todos os dias, ou de irmos abandonando – (por esquecimento ou mudança de frases, sentidos) as falas menos importantes no novo contexto - sedimentou no imaginário do grupo uma espécie de substrato coletivo básico de cada cena. O substrato ficou sendo a ação e os estados de alma de cada personagem/ator/diretor, e não o que estava escrito, apesar das palavras serem motores iniciais dos processos.

O dia a dia era de exercícios e de improviso, como limpar o chão com água, trabalhar com os exercícios sonoros de Sara Lopes, e com diagonais nas quais cada um andava, falava um som e/ou apresentava algo de outro personagem que não o seu. Desse modo, cada ator via e experimentava também outras versões, e todos absorviam dos outros o que queriam, num saque-dádiva coletivo, característico nosso. Foi-se criando assim um amálgama relacional, no qual o gesto de um servia para o outro, que o recriava, e assim sucessivamente.

Em setembro de 2007, o ator que faria o Estranho retirou-se do trabalho. Outro ator, sugerido para substituí-lo, levou apenas duas semanas para sair também... Seria o Estranho fazendo algumas das suas ...escolhas? Vimo-nos, a um mês e meio da estréia, sem um ator para o Diabo. O fato de todos terem sempre feito todos os papéis nas diversas experimentações permitiu que este fosse então disseminado, com cada personagem falando de sua própria estória, vivendo-a, numa mudança radical para o texto anterior, na qual o Diabo contava a história de todos. A mudança, profunda, a um mês da estréia prevista, alterou as formas de ação, diálogos, cenas. Afinal, não era um outro que lhes denunciava, mas eles mesmos.

A segunda opção de representação era muito mais interessante. O fato de lidar com um personagem como o Diabo – um grande gerador de ação - abriu vias de troca e de mudanças de texto e de corporeidades - para o trabalho de atores e de recriação do texto. O fato do Diabo na tradição popular poder trocar de corpo possibilitou que suas falas e também que o seu personagem fosse compartilhado por outros personagens-atores. Ajudou a definir, por exemplo, onde, na fala, o verso era desejável. Nesta montagem, paradoxalmente, o Diabo é o único que não usa máscara. Quando ele troca de corpo, os atores “tomados” *tiram* as máscaras, mudando seu estado corporal, vozes, prosódias. É o desvelamento do corpo mascarado⁴. Na troca de personagens, quatro dos atores fizeram, além do seu personagem principal, o do Estranho⁵; e dois atores representaram no palco o seu criado, o Zé Galinha, usando a mesma máscara.

Quando as cenas e falas, cortadas, acrescentadas e/ou reinventadas, ficaram consistentes⁶, o autor, a partir dos ensaios, foi refazendo o texto, junto com o grupo, dessa vez em versos; aproveitando as falas e os novos rumos de cena propostos.

De que formas o treinamento/condicionamento do corpo mascarado definiu mudanças de texto e de ação nesta reconstrução cênica? Este é um caso em que os limites entre os operadores cênicos e os procedimentos oferecem uma reflexão sobre o fazer cênico e seus caminhos de pesquisa, caros ao nosso GT. Queremos então, aqui, a partir da exibição de trechos diversos da peça e do documentário, falar disso.

Considerou-se o formato declamatório e corporal do Cordel no seu corpo de palavras como uma tessitura vazada e interativa, na medida em que suas rítmicas, temas, personagens e formas de uso do corpo indicavam sua possibilidade de ser realizado por atores com máscaras. Possível porque a condicionante física do

⁴ Isso porque um ator com treino em máscaras, mesmo sem as portar, conserva no seu corpo o procedimento delas.

⁵ Estranho: Tonny Ferreira, Iara Castro, Iara Villaça, Edney Advíncula; Zé Galinha: I. Castro e Tonny Ferreira.

⁶ Pararam de mudar nos ensaios.

trabalho com máscaras *é também uma teia vazada*, permitindo a interlocução com outras disciplinas corporais e vocais. Queríamos ver se da confluência entre dois dispositivos cênicos – o Cordel e as máscaras - sendo o texto o ponto de partida – poderíamos chegar a um novo texto de chegada e a uma outra ação cênica, dos quais o espetáculo montado seria o sinal mais explícito. Isso a partir do trabalho do “corpo mascarado” do ator, com as interferências da direção e do grupo. Chamamos de corpo mascarado as proficiências de: olhar com toda a cabeça e reagir ao outro e ao público com todo o corpo; reagir guardando um ou dois segundos antes de responder a qualquer estímulo; escutar e receber o que vem de novo do outro, ampliando sua reação a partir dessas comandas físicas. Neste caso o caminho foi ir construindo o personagem, que, sentindo sua história, falava, respirava e escolhia palavras, sons, ritmos, entonações e silêncios. A partir dessa prosódia individual e coletiva da máscara, o autor, trazendo o corpo rítmico do cordel, em interação com o que lhe ofereciam, atentando para os restos e brotos de texto e de ação que surgiam, foi revirando o texto e fazendo os seus escritos, testando-os **ao vivo**, numa inscrição paulatina de corpos sonoros e físicos entre autor, direção e ator, visando à ação da estória e da letra.

Na atuação com máscaras, poucas palavras já podem gerar muitos gestos e idéias. Isso nos pediu um enxugamento brutal do texto, pois cada frase podia criar meia hora de ação. Tudo o que era apenas descritivo⁷ saiu. O que uma máscara puder sugerir ou criar, ela não diz. Ela traça o desenho até o ponto em que o outro que assiste-contracena complete e devolva.

Na medida em que os ensaios aclaravam a “coreografia” de gestos e vozes entre os personagens, estes brincavam com rimas, inventadas por eles, por mim, pelos colegas ou pelo autor, construindo um mosaico rítmico da idéia antiga; porém, mais próximo da dança de voz e corpo dos personagens. Havia versos mais difíceis de serem experimentados; mas a moldura-máscara do cordel às vezes exigia que um personagem se torcesse todo – literalmente – para abarcar o limite da métrica. Pinço aqui duas falas⁸: “*mas pra em que trapézio voar*” e “*e eu lá deveria era ter te largado*”. O deslocamento do linguajar e seu subsequente estranhamento provocavam mudanças no corpo dos atores, agenciadas por cada um. Quando esta mudança não tinha ocorrido ainda, um sintoma visível era o “branco” total nos versos para os quais o corpo não tinha obtido um gesto de união. Gesto este que incluía pausas, torções, ritmos e tons. A coreografia da máscara é *espalhada*; o que trava na voz pode desembocar no corpo de um outro, no ritmo da cena... No caso do cordel, o verso era um corpo sonoro que nos chegava familiar, mas não igual, e intervinha em cada um e em todos.

Isso não significou assumir o tom cordelista nordestino, muito ao contrário; trabalhávamos fugindo dele, elegendo o ritmo de encenação com máscaras como condutor da prosódia geral da peça. Sabíamos que o cordel, de tão forte, não precisava ser buscado na voz; ele iria fatalmente nos caçar, por estar já em nós, seu solo compartilhado. Tendo sido mais ou menos o que ocorreu. E mais, o que possamos ver nos vídeos, a serem mostrados agora.

Bibliografia:

⁷ Tudo que podia ser mostrado de outra forma, tudo que apenas dizia o que poderia ser teatralizado ou inventado de outro modo saiu.

⁸ O personagem do Maestro, em diálogos de cordel. Ator: Matheus Dantas.

1. ALBAN, Amadeu., TRIGO, Isa. (Vídeo) **Espetáculo Editado “Do lado de Dentro do Canto da Sereia”**, 59 min, Salvador: FUNCEBA/UNEB/ Santo Forte Produtora, 2006.
2. ALBAN, Amadeu., TRIGO, Isa. (Vídeo) **Documentário do Espetáculo “Do lado de Dentro do Canto da Sereia”**, 12 min, Salvador: FUNCEBA/UNEB/ Santo Forte Produtora, 2007.
3. LOPES, Sara P. (Apostila-meio digital) **Sobre a corporificação da voz e da palavra em sua função poética**. Campinas: s/ed, 2004.
4. MAIA, Makários. **“Do lado de Dentro do Canto da Sereia”**. (Texto original e versões). 2006.
5. SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
6. TRIGO, Isa, MAIA, M., MELLO, E., org. Programa do Espetáculo **“Do lado de Dentro do Canto da Sereia”**, Salvador: FUNCEBA/UNEB, 2006.