

Do Lado de Dentro do Corpo das Palavras: Ou de como um Texto Atravessou a Carne e Virou Verso

Isa Maria Faria Trigo¹

RESUMO: Este artigo apresenta e discute a experiência de recriação do texto teatral “Do Lado de Dentro do Canto da Sereia” de autoria de Makários Maia elaborada pelo autor e pelos componentes do Grupo de Máscaras dirigido por Isa Maria Faria Trigo, a partir do contexto das ações e falas dos atores, com máscaras, e da recriação do texto em versos de cordel.

Palavras-chave: Recriação, Texto, Ator

ABSTRACT: This article presents and discusses the experience of recreation of the play “Do Lado de Dentro do Canto da Sereia” by Makários Maia elaborated by the author and the participants of the company: Grupo de Máscaras directed by Isa Maria Faria Trigo from the context of the actor’s actions and lines, with masks, and the recreation of the text in verses format.

Key-words: Recriation, Text, Actor

Em 2005, após assistir a uma performance do grupo de máscaras dirigido por mim, o PRÁ NÓS A MÁSCARA², Makários Maia, dramaturgo, professor da UFRN, diretor e ator sediado em Natal, quis montar um texto seu com o nosso grupo de teatro. O texto se intitulava “Do Lado de Dentro do Canto da Sereia”. Em contrapartida, fiz-lhe a seguinte proposta; que nós todos tentássemos a experiência de recriar o texto, *partindo das ações e falas dos atores, com máscaras*, de modo que, ao final, houvesse um novo escrito, na sua maioria em versos de cordel, que era um desejo de todos. O texto inicial tinha 30 páginas e era 80% em prosa. O texto final teve 15 páginas e foi mais de 70% em versos.

Os personagens, a serem construídos a partir da leitura e indicações do texto e do roteiro, também o seriam nos improvisos, nos exercícios e nas indicações de suas características; *eles* recriariam as cenas e falas, e o autor, junto com eles e a partir dos cortes e invenções dos atores e dos personagens mascarados, refaria o novo texto; e esse novo chão de palavras, em conjugação cênica com as falas/vozes/gestos de todos, seria

¹ Professora Titular da UNEB.

² Edney Advíncula, Fernanda Beling, Iara Castro, Iara Villaça, Isbela Trigo, Mateus Dantas, Riomar Lopes, Tonny Ferreira. Com a participação especial de Karina de Farias como Madalena.

encenado. E assim o foi. Esta proposta conquistou o prêmio de Médias Montagens de 2006, da FUNCEB, e ficou em cartaz por três meses em Salvador, concretizando este processo que ora descrevo e analiso.

A peça 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 guarda um segredo pessoal, oculto dos outros e um pouco também de si mesmos. O Estranho, ao chegar, (como também foi chamado) modifica o equilíbrio precário e cotidiano em que vivem.

O texto durante o processo foi refeito inúmeras vezes, das quais tenho registro apenas de 13 versões. Algumas mudanças foram estruturais, tais como introdução de uma cena nova de abertura e falas do Diabo na cena inicial e, principalmente na estrutura da peça, que, do meio para o fim, mudou toda, para contemplar a desistência consecutiva de três atores que fariam o Diabo; e para alimentar a dinâmica da cena, muito mais ativa com a mudança; no texto inicial, o próprio Diabo contava a história de cada personagem. No texto final, cada personagem, incorporado pelo dito cujo, conta a sua própria história. No fim, também o grande duelo entre o Diabo e sua esposa é protagonizado pela esposa e pela filha, “possuída”, finalmente, pelo pai, que duela com sua mãe³. São mudanças estruturais, que deslocaram personagens, formas de falar e palavras, por força de um personagem (que expulsou três atores da montagem), e acabou contaminando todos.

³ Referência Iconográfica: Teatro Xisto Bahia, Dezembro 2006. Iara Castro, 1ª foto; Karina de Farias e Iara Castro, 2ª foto.



Filha possuída pelo Estranho Mãe liberta a filha da influência do pai.
Fotos: Andréa Viana

Onde mudar, o que tirar, como tocar nas palavras? O processo se iniciou com leituras dramáticas, em mesa e em ensaio, com texto na mão, nas quais ficamos por pelo menos dois meses. A única ordem era – Ler, ler e *esquecer*. Os atores liam, mas não deviam ter preocupação com a memorização do texto; e sim com o que, da cena, restava no seu imaginário⁴ ou em sua sensação; o que, dentro do mar das palavras, enganchava em uma pungência, em uma sensação que construía seu personagem; *Que frases, que tons, que sons ajudavam a construir os estados propiciadores dos personagens nas suas ações básicas?* Isso era o subjacente à leitura. Ali, tudo que parecia impossível de ser feito ou falado, pelo ator mesmo, foi retirado. Todos opinavam e sugeriam cortes. Todos liam todos os textos, apesar de sabermos de algum modo quais atores poderiam fazer quais personagens. Os personagens foram sugeridos de antemão para cada ator e, apesar de todos terem experimentado fazer os personagens dos outros, ao final cada ator fez pelo menos o que estava previsto, e mais alguns. Dois deles tiveram suas falas praticamente mantidas, principalmente na rítmica, na prosódia mesma; Zé Galinha e Gibi⁵. Ninguém percebia incômodo em dizê-las. Inclusive, todos começaram improvisando por eles dois. Normalmente havia um consenso entre todos quanto ao texto que ficava e saía, tanto na ocasião da leitura quanto depois, ao improvisar. À

⁴ “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.

⁵ (Tonny Ferreira, Iara Castro – Zé Galinha; e Fernanda Beling – Gibi)

medida que líamos 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 aos cortes e as mudanças. Nesta etapa, o fato de mudarmos e cortarmos falas todos os dias, ou de irmos abandonando – (por esquecimento ou mudança de frases, sentidos) as falas menos importantes no novo contexto – sedimentou-se no imaginário do grupo o que eu chamaria de um “substrato coletivo básico” de cada cena. O substrato sendo a ação e os estados de alma de cada personagem/ator/diretor, e não o que estava escrito, apesar das palavras serem “motores” dos processos. Ou seja; com as palavras tão buriladas e experimentadas, chegou-se ao estado coletivo, aos sentidos das cenas. A partir daí, este estado geral (dado pelo desenrolar da cena em cada ator e em todos) definia o que não “caía bem”, fosse por questões do ator, fosse por não fazer mesmo parte do que ali pulsava, agora.

A questão crucial em relação a um texto quando se trabalha com máscaras é que, no nosso trabalho, ninguém diz a uma máscara o que ela vai falar, pois isso não funciona, derruba a máscara. Daí, a principal dificuldade: *como a máscara vai “decorar” um texto?* A resposta é: ela não vai decorar: ela vai nos dizer o que é que *ela quer* dizer. E aí, à força de repetir, os atores terão o texto, e o autor também.

Isso significou fazer com que os personagens criassem, durante pelo menos quatro meses, suas falas, livremente, dentro do roteiro de cenas e improvisos. Falavam o que queriam, mas dentro da história. E, a partir dessas criações, o autor ia recriando também e os atores – já incorporados com seus personagens - tentavam ver se estas falas, agora recriadas, poderiam ser proferidas pelos personagens em máscara.

Por exemplo: a cena inicial tinha como tema o Diabo, falando sobre a condição humana, e o texto era em prosa. Ao trabalharmos o personagem, e ao perceber que o coração da peça falava muito sobre a mulher dele e a filha, viu-se que a fala dele ganhava sentido se antes víssemos sua mulher fugindo do Inferno. Vimos isso nas improvisações. Isso dava ao Estranho uma força para ele persegui-la. A peça então joga com tempo, pois a saída de Madalena do inferno é algo que se dá 15 anos antes da cena

seguinte, na qual o Diabo está prestes a encontrar a fugida. E ele tem que guardar esta ira por 15 anos. E como Madalena foge? Ela foge porque canta. Ninguém que cante pode ficar totalmente no inferno. Ao montar a cena de Madalena, então percebemos que a fala do Diabo, como estava, perdia muito a energia, pois ela acabava sendo uma consideração fria em relação ao estado do personagem. Então, para exemplificar, transcrevo as duas falas, e suas épocas:

JUN 06

CENA 1 - Farejando carne da minha carne

Penumbra. Ouve-se um galo, que canta três vezes.

Estranho – (Em Off. Com voz rouca, gutural) O lado de dentro da natureza é vida e morte, o de fora é diversidade. O tempo é nômade. Trigêmeos de compostura irrequieta: passado, presente, futuro são as grades e o homem no meio. O homem é um apelo incontido à imigração.

Rastejando e farejando feito um cão, surge uma criatura, é o Estranho. Age com a rapidez dos roedores. Circula. Olha desconfiado para um lado e para outro, tranqüiliza-se. Pára. Tira de um bernal um cachimbo, acende e pita. Mira o horizonte distante.

Estranho – (Com voz menos rouca, mais aguda) O homem é um bicho banal. é saudade instintiva das terras alheias, climas distantes, gentes de longe. Gente é uma mistura estranha de naturezas.

Carregando nas costas um velho baú, outra criatura entra e pára. Coloca o baú no chão, espana o baú. O que fuma, sobe no baú e olha longe. O Outro, no chão, tira o chapéu, coça os piolhos.

Vemos neste primeiro texto as sementes do segundo. O *do lado de dentro, gente é uma mistura estranha de naturezas* e outras coisas mais. Vamos perceber como estes elementos vão ser utilizados nos versos que chegam depois, a partir das cenas improvisadas pelos atores. A seguir, o que foi acrescentado vai sublinhado.

DEZ 06 - CENA 1 – Madalena sai do inferno

Madalena, no meio da cena (centro do palco). A luz acende. Ela canta. Na lateral esquerda da platéia, a trupe, um grupo de artistas mambembes, caminham, tocam e cantam. A luz pode ser de algum tipo de lanterna. Andam na beira do palco, ainda na

platéia, fazendo coro à canção de Madalena, que canta para sair do inferno. Ao mover-se, indo ao encontro da trupe, para sair, deixa no chão uma capa. Saem pela lateral direita da sala. A platéia vai acendendo, pra Cena 2.

CENA 2 – Farejando carne da minha carne. O cão por dentro do mato.



Tonny Ferreira, fazendo o Estranho. Declama os seus primeiros versos.

Penumbra. Rastejando e farejando, feito um cão, surge o Estranho. Age com a rapidez dos roedores. Circula. Olha desconfiado para um lado e para outro, tranqüiliza-se. Pára. Mira o horizonte distante. O Diabo está procurando por Madalena. Percebe a capa que ela deixou. Veste e vem à frente. Não usa máscara. A máscara atrás do pescoço é a de Zé Galinha, seu lacaio, o qual ocupa e usa. Fala com voz rouca, gutural:

Estranho – O do lado de dentro

É a vida e é a morte

É o corte mais forte,

É onde a faca acha o osso

O de fora é um colosso

É a diversidade

Onde tempo e verdade

São os reis coroados

Quem habita os dois lados

É quem tem mais poder

Se o tempo faz crer

Na ilusão do momento

O que dá fundamento

É a verdade da ação

O futuro é a canção

Que se canta no escuro

Já o que foi é seguro

É a lei testemunhal

E o presente é banal

É tentar não sofrer

É gozar com prazer

Onde a vida trabalha

E no fio da navalha

Se equilibram os mortais
Com saudades fetais
De distantes lembranças
De malditas heranças
Ou da paz benfazeja

Toda gente deseja
Ser a estrela mais pura
Pois gente é uma mistura
De natureza estranha

É a luz das entranhas
E a mais escura morte
E se não fosse a sorte
De nascer da mulher...



Tonny Ferreira, Estranho. Descobre a capa da Mulher.

Dá uma gargalhada, pula e corre. Volta como se visse a trupe.

Peço ao leitor que leia os dois trechos. E os leia de novo. Como quem bebe algo e compara. *Qual o sabor que há na mudança? Que translações foram provocadas por estas palavras?* O que fica e o que muda, mas não só em termos concretos, e sim no movimento desses sons? De que modo o vigor corporal das máscaras reorganizou as palavras? O que se sente? Como estas palavras se transformaram no que se tem?

A idéia aqui é que as palavras iniciais atravessaram vários campos e subjetividades, todos sempre compostos pela carne imaginária da história e sonora de palavras; algumas morreram no trajeto, e outras, que reverberaram dentro do ator e do diretor, ressoaram de volta para o autor. Carne porque são palavras sempre faladas, corporificadas. No sonoro do corpo, do outro, da cena. Na cena, tudo é corpo.

Então, retomando; no primeiro momento, todos sentados, e não tão sentados, mas em pé e com o texto, iam, falavam, para os outros, as mesmas falas, e iam cortando livremente o texto. Depois, do texto produzido do corte, se começa a trabalhar com histórias, sem ainda pensar nas frases e precisões da palavra. Muito se fala, e algumas idéias ficam voltando, sob formas variadas; mas semelhantes. Isso define sua permanência. Algumas frases/poses/estados se fazem notar. Por todos, e pelo autor, em suas visitas periódicas. Os atores relatam que gostam daquelas, que são importantes para os personagens.

O dia a dia era de exercícios e de improviso, 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 oficial. Desse modo, cada ator via e experimentava também outras versões, e todos absorviam dos outros o que queriam, num saque-dádiva coletivo, característico desse grupo, e creio que característico de máscaras. Foi-se criando assim um amálgama relacional, no qual o gesto de um servia para o outro, que o recriava, e assim sucessivamente. Nada mais normal que as palavras fossem parte também de uma rede coletiva; de sons, numa partitura em comum. Como podemos ver nas falas de D. Duquesa, em diálogo com o maestro; nas quais o verso que faz a rima está na fala do outro. Como um pingue pongue, um passa anel. Observemos o texto inicial e o final, na mesma ordem:

JUN 06

MAESTRO – (APROXIMA-SE DE DONA DUQUESA E ENTREGA-LHE O CANECO) O QUE É QUE A SENHORA ACHA DO LUGAREJO? SERÁ QUE PODEREMOS NOS APRESENTAR, LÁ?

DONA DUQUESA – NÃO SEI. (**RECEBE E BEBE**) TÔ ACHANDO QUE SERÁ MAIS UMA ENRASCADA. DO JEITO QUE ESTAMOS, SEM EIRA NEM BEIRA E NEM RAMO DE FIGUEIRA, NÃO TEMOS A MENOR CONDIÇÃO DE REALIZAR O ESPETÁCULO. AS MENINAS DANDO PASSAMENTO DIRETO, DESFALECENDO, XAZÃ COM DOR BEM EM CIMA DOS RINS, LÁ NELE! (**SE BENZE**). VOCÊ COM ESSA TOSSE HORROROSA... EU SOU MACACA VELHA, NÃO METO A MÃO EM CUMBUCA. (**PAUSA**) EU ESTOU CANSADA. SE AO MENOS NÓS TIVÉSSEMOS UMA ATRAÇÃO ESPECIAL, ALGO NOVO, SURPREENDENTE. ALGUMA COISA TRAZIDA DO ESTRANGEIRO, PRÁ ENCANTAR ESSA GENTE IGNORANTE E SEM CLASSE.

MAESTRO – (**EUFÓRICO**) COMO TECIDOS DE SEDA PURA PARAGUAIA, OU BIJUTERIAS DAS ARÁBIAS...

DONA DUQUESA – OU RUMBEIRAS DA BAHIA...

MAESTRO – USANDO PERFUMES FRANCESES, FEITOS DE RASPAS DE JUREMA...

DONA DUQUESA - OU DOMADORES DE PULGAS...

MAESTRO – VESTINDO CASACOS DE VISON, FEITOS DE COURO DE PEBA...

DONA DUQUESA – OU TRAPEZISTAS VOADORES...

MAESTRO – (**CORTANTE**) PRÁ VOAR EM QUE TRAPÉZIO?

DONA DUQUESA – (**PAUSA**) EU SEI LÁ ONDE É O INFERNO, MAESTRO! SÓ SEI QUE SEM UMA NOVA ATRAÇÃO, VAMOS DAR COM OS BURROS N'ÁGUA... QUANDO EU ME LEMBRO DA MINHA CARREIRA DE ATRIZ... DOS ESPETÁCULOS QUE REALIZEI PARA A CORTE DO REI...

MAESTRO – REI? QUANDO FOI QUE A SENHORA APRESENTOU-SE PARA UM REI?

DONA DUQUESA – EU SEI LÁ O QUE NOSSO SENHOR QUER! SÓ SEI QUE FUI ATRIZ NA CORTE, E NADA MAIS...

MAESTRO – ESTRANHO A SENHORA NÃO LEMBRAR...

DONA DUQUESA - QUE É ISSO, MAESTRO? TÁ ME CHAMANDO DE MENTIROSA?

MAESTRO – NÃO, SENHORA! IMAGINA...

DONA DUQUESA – POIS SAIBA O SENHOR, QUE EU JÁ ME APRESENTEI PARA REIS E RAINHAS... FOI... FOI, FOI... FOI QUANDO EU ERA MENINA... ISSO! QUANDO EU ERA MENINA!

MAESTRO – QUE MARAVILHA, SENHORA! IMAGINO QUE A SENHORA FAZIA O MAIOR SUCESSO! EM QUE REINO ERA ISSO?

DONA DUQUESA – NÃO ME LEMBRO DIREITO... MAS SEI QUE EU USAVA LINDOS VESTIDOS... JÓIAS, SAPATOS DE COURO LEGÍTIMO! ESTÁ ESQUECENDO QUE EU SOU UMA DUQUESA?

MAESTRO – NÃO, MINHA DUQUESA...

DONA DUQUESA – SIRVA-ME, MEU ESCRAVO!

MAESTRO – SIM, SENHORA... (SERVE A BEBIDA).

Vejamos agora a versão final:

DEZ 06

DONA DUQUESA – O QUE É QUE VOCÊ QUER, MAESTRO? (DIZ OLHANDO A PLATÉIA, EMPUNHANDO O LEQUE COMO UMA ARMA. O MAESTRO RECUA).

MAESTRO – CALMA, MINHA DUQUESINHA

OLHE ESSA CIDADEZINHA
O QUE ACHA, MINHA BICHINHA,
DA GENTE SE APRESENTAR?

DONA DUQUESA – NÃO SEI. ME DEIXE PENSAR.

TAMOS SEM EIRA, NEM BEIRA
SEM O DINHEIRO DA FEIRA.
PRECISAMOS INOVAR.(PENSA E SONHA).

AH, UMA ATRAÇÃO DO ESTRANGEIRO
QUE NOS RENDA UM BOM DINHEIRO
E QUE AGRADE POR INTEIRO
ESSE POVO POPULAR.

MAESTRO – POVINHO QUE VAI GOSTAR!

DA DANÇA LÁ DA GUINÉ!

DONA DUQUESA – COM TRAPEZISTAS DO SOLEIL!

MAESTRO – PRA EM QUE TRAPÉZIO VOAR? (PENSA).

DONA DUQUESA – E ISSO É LÁ PROBLEMA MEU?

EU, QUE SOU UMA DUQUESA
QUE SOU DA ESCOLA FRANCESA
QUE ATUEI NO COLISEU?

MAESTRO – SE NÃO É SEU, NÃO É MEU!

MAS, ME DIGA, QUANDO FOI
QUE A SENHORA FOI FAMOSA?

DONA DUQUESA – VAMO ACABAR COM ESSA PROSA!

ACABE COM ESSA LERDEZA!

NOS TEMPOS DO “NUNCA MAIS!”

FUI UMA ATRIZ VALOROSA

QUE EU JÁ ME APRESENTEI

PARA CONDE, DUQUE E REI

AI, AI, UI, UI
FUI BELA COMO UMA ROSA...
(CHORA).

PARE COM SUA MALDADE
EU JÁ NÃO AGÜENTO MAIS
SÓ SEI QUE JÁ FUI FELIZ
GOZANDO DA MOCIDADE
HOJE VIVO A LAMENTAR
AI, AI, UI, UI
MINHA VIDA É SÓ SAUDADE...
(CHORA).

MAESTRO – NÃO CHORE, MINHA
RAINHA

DONA DUQUESA – **(AGRESSIVA)** NÃO
PERDÔO O SEU AGRAVO!

MAESTRO – ENTÃO ME FAÇA DE
ESCRAVO
SE ISSO LHE FAZ CONTENTE.

DONA DUQUESA – **(PENSATIVA)** NÃO
SE FAÇA DE INOCENTE
TRAGA O REMÉDIO DA HORA.

MAESTRO – QUE REMÉDIO, MINHA
SENHORA?
A COMPRESSA DE ALFAZEMA?

DONA DUQUESA – NÃO, IDIOTA!
PUSTEMA!
TRAGA A TAÇA DE AGUARDENTE!

Em setembro de 2006, o ator que fazia o Estranho retirou-se do trabalho. Outro ator, sugerido para substituí-lo, levou apenas duas semanas para sair também... O mesmo se deu com o terceiro. Seria o Estranho fazendo algumas das suas... escolhas? Estávamos, 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 personagem fosse então *disseminado*, com cada personagem falando de sua própria história, 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 e cenas. Afinal, não era um outro que lhes denunciava, mas eles mesmos. Creio que a força que os personagens e a história tinham conduzia para uma solução mais radical, de contaminação, como foi o caso.

Na possessão, o personagem fala *como se fosse ele mesmo*, mas possuído. Não é propriamente o Diabo que fala, mas o Diabo se fosse cada um deles. Percebe-se que as falas não se distanciam de cada figura. Não é como se elas dessem lugar a um *outro*. É como se este outro desse força a cada um para ser um algo mais, mais forte e diferente. A não ser no caso da filha do Diabo, que pela boca da menina fala. Há também o caso de Florbela e de Gibi com o Maestro, aos quais ele não possui. Florbela conta sua história pressionada pelo Estranho, quando ele ainda está presente (Tonny Ferreira, que fazia o Estranho e Zé Galinha). Neste caso, no segundo momento da peça, usamos de um artifício: o Estranho, quando alguém “cai” sob sua tutela, vira-se de costas para a platéia e coloca a máscara de Zé Galinha, que então reaparece, sempre para afirmar e reconhecer naquele possuído o seu “Mestre”. Sendo Zé Galinha o que franqueia ao público a notícia.



Observem o canto esquerdo da foto: quase não se vê. O diabo, de costas. Vai se transformar em Zé Galinha, a máscara fica pendurada no pescoço e é escondida pela capa. Edney Advíncula, como Xazã, personagem mítico. Ele tem poder de retirar o Diabo do corpo das pessoas. Isbela Trigo, como Florbela.

Essa 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. É engraçado pensar neste personagem como um tipo de energia que pode “servir” ou colar-se a várias personalidades, a eles acrescentando um pouco das suas características.

Nesta montagem, paradoxalmente, o Diabo 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 mascarado⁶. Ou talvez pudéssemos dizer que é uma *nova máscara*, feita no corpo e no rosto do ator, uma segunda máscara que estivesse por baixo da primeira.



Iara Vilaça, como D. Duquesa. Possuída, a personagem tira a máscara e mostra uma outra “face”. Da esquerda para a direita: Edney, Mateus Dantas (maestro), Iara Castro (filha do Diabo).

⁶ Isso porque um ator com treino em máscaras, mesmo sem as portar, conserva no seu corpo o procedimento delas.

Na troca de personagens, quatro dos atores fizeram, além do seu personagem principal, o do Estranho⁷; e dois atores representaram no palco o seu criado, o Zé Galinha, usando neste caso a mesma máscara.



Dois Zé Galinha: Iara Castro e Tonny Ferreira, em momentos diferentes da peça.

Quando as cenas e falas, cortadas, acrescentadas e/ou reinventadas, ficaram consistentes⁸, 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

⁷ Estranho: Tonny Ferreira, Iara Castro, Iara Villaça, Edney Advíncula; Zé Galinha: I. Castro e Tonny Ferreira.

⁸ Pararam de mudar nos ensaios.

limites entre os operadores cênicos e os procedimentos oferecem uma reflexão sobre o fazer cênico e seus caminhos de pesquisa. Queremos então, aqui, falar disso.

Considerou-se o formato declamatório e corporal da oralidade 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. O cordel é um condicionamento psicofísico. Assim como a máscara é um condicionamento psicofísico. Assim como um texto também produz (é) um condicionamento psicofísico. Consideramos a possibilidade plausível porque a condicionante física do 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 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 os personagens, que, sentindo sua história, falavam, respiravam e escolhiam palavras, sons, ritmos, entonações e silêncios. A partir dessa prosódia individual e coletiva da máscara, o autor, trazendo o corpo rítmico do cordel através de sua criação, já compartilhada com os atores, 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 história e da letra.

Na atuação com máscaras, poucas palavras já geram muitos gestos e ideias. Isso nos impeliu a um enxugamento brutal do texto, pois cada frase podia criar meia hora de ação... e criava. Tudo o que era apenas descritivo⁹ saiu. Porque o que uma máscara puder sugerir ou criar, ela não descreve. Ela estica o *desenho cênico* até o ponto em que o outro que assiste-contracena complete e devolva.

⁹ Tudo no texto que era descritivo, e poderia ser representado de maneira mais criativa, imagética, saiu.

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 falas¹⁰: “*mas pra em que trapézio voar*” e “*e eu lá deveria era ter te largado*”.



Iara Vilaça e Mateus Dantas – D. Duquesa e o Maestro, nos versos.

O deslocamento do linguajar e seu subsequente estranhamento provocavam mudanças no corpo dos atores, agenciadas por cada um. Mas aí, as máscaras já estavam “instaladas” nos corpos. E os versos tinham um ritmo muito irmão da corporeidade dos atores, pois Makários assistia aos ensaios e percebia isso com muita acuidade. Quando esta mudança corporal não tinha ocorrido ou se completado ainda, um sintoma visível era o “branco” total na memória dos 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.

¹⁰O personagem do Maestro, em diálogos de cordel. Ator: Matheus Dantas.

Isso não significou de forma alguma assumir o tom “típico” cordelista nordestino, muito ao contrário; trabalhávamos fugindo dele, elegendo *o ritmo de encenação com máscaras* como o 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, sendo nosso solo compartilhado. Tendo sido mais ou menos o que ocorreu. E mais, o que possamos ver, nestas poucas fotos.

Referências

ALBAN, Amadeu, TRIGO, Isa. (Vídeo) *Espetáculo Editado “Do lado de Dentro do Canto da Sereia”*, 59 min, Salvador, FUNCEBA/UNEB/ Santo Forte Produtora, 2006.

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.

LOPES, Sara P. (Apostila-meio digital) *Sobre a Corporificação da Voz e da Palavra em sua Função Poética*. Campinas, s/ed, 2004.

MAIA, Makários. *Do lado de Dentro do Canto da Sereia*. (Texto original e versões). 2006.

SILVA, Juremir Machado da. *Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

TRIGO, Isa, MAIA, M., MELLO, E., org. *Programa do Espetáculo “Do lado de Dentro do Canto da Sereia”*. Salvador, FUNCEBA/UNEB, 2006.