



LEITE, Vilma Campos dos Santos. Primeiras considerações: máscara, memória e narrativa como elementos presentes no espetáculo *Sobre o murmúrio do rio*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Apoio Fapemig. Docente, diretora e atriz.

RESUMO

A presente comunicação pretende analisar aspectos da tríade narrativa, memória e máscara presentes em *Sobre o murmúrio do Rio*, espetáculo teatral que entre outubro de 2011 e maio de 2012 constituiu uma das fases da pesquisa docente “Tecendo fios: a narrativa, a memória e a máscara na formação e criação teatral” (2011-2013). A narrativa é inspirada em *Sumidagawa*, que no teatro Nô conta a lenda de uma mulher que teve seu filho roubado por ladrões. Porém, a criança adocece e o ladrão o abandona no meio do caminho. A mãe fingindo-se de louca percorre o país a procura do filho. Quando passa pelo rio Sumida, próximo a Tóquio, o barqueiro que a conduz narra a história de uma criança enterrada e a celebração da alma desta em um templo budista. Foram realizados dois ensaios abertos, *workshops* e uma primeira temporada com seis apresentações. Dentre os elementos em foco para a reflexão, é possível destacar a utilização de uma máscara proveniente da Festa da Virgen del Carmo em Cuzco, Peru.

Palavras chave: Teatro, Máscara, Narrativa.

This paper is to examine aspects of the triad narrative, memory and mask present in *On the murmuring of the river*, a play performed between October 2011 and May 2012 which was part of the teaching research “Spinning yarns: narrative, memory and mask in theatrical formation and creation” (2011-2013). The narrative is inspired by *Sumidagawa*, which in Nô theatre tells the story of a woman who had her son kidnapped by outlaws. However, the child fell ill and the outlaw leaves him along the way. Her mother, pretending to be a crazy person, roamed about the country looking for her son. As she crosses the river Sumida, near Tokyo, the boatman who leads her tells a story about a buried child and the celebration of his soul in a Buddhist temple. There were two open rehearsals, workshops and a first theatre season with six performances. Among the elements in focus for reflection is a mask proceeding from the Virgen del Carmo Festival in Cuzco, Peru.

Keywords: Theatre, Mask, Narrative.

Estou a ouvir não apenas com os ouvidos.
A ver, não apenas com os olhos.
A me emocionar não apenas com o espírito,
mas simplesmente em ouvir/ver/sentir, com
todo o corpo, a nítida sensação de participação
num ritual de comunhão cósmica.
O mergulho nesse mundo de deuses e demônios,

espíritos e fantasmas, e bravos guerreiros
fascinou-me desde o início
pelo seu apelo primitivo, abrupto, forte
e ao mesmo tempo etéreo, profundamente lírico.
Tão distante e tão perto, tão antigo e tão moderno
com seus 600 anos de existência e dizendo-se presente
resolutamente vivo no mundo de hoje.

Darci Yasuco Kusano

Após estudos de mestrado e doutorado, realizados entre 2000 e 2011, que contribuem significativamente em minha prática docente na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), compreendi a necessidade de retomar a criação teatral fora da sala de aula, conciliando prática artística e pedagógica. Entre as ações pertinentes a esse movimento profissional, apresentei a proposta de montagem, temporada e circulação do teatro *Nô Sumidagawa*ⁱ, argumento baseado em uma lenda de uma mulher que teve seu filho de doze anos roubado por ladrões, saindo pelo país a procura dele. Quando passa pelo rio Sumida (próximo a Tóquio), o barqueiro que a conduz, narra a história de uma criança que morrera na outra margem do rio, tendo o lugar se transformado em um templo budista. Convidei para a empreitada Mario Piragibe e Ana Carolina Paiva, também docentes da UFU e que prontamente aceitaram em compartilhar desse exercício atorial.

O projeto culminou na montagem *Sobre o murmúrio do rio*, com dois ensaios abertos (dezembro/2011 e janeiro/2012) e uma primeira temporada com seis apresentações (maio/2012) realizadas no *Palco de Arte*, espaço vinculado a Cia Uai que Dança na cidade de Uberlândia em Minas Gerais. A realização se deu entre outubro de 2011 e maio de 2012, tendo como ponto de partida o processo colaborativo de construção cênica, sob a direção de Antonio Correia Neto, o único membro da equipe sem passagem pela UFU. Os outros artistas, técnicos e/ou egressos dessa instituição que participaram da criação foram Luiz Carlos Leite (dramaturgia), Camila Tiago (iluminação), Lucas Dilan (figurinos e cenários) e Samuel Giacomelli (produção).

Entende-se por processo colaborativo uma produção compartilhada que tem raízes na criação coletiva e que “surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção ou qualquer outra”.ⁱⁱ Nesse modo de produção, há ampla aproximação entre o espetáculo e o que é questão para os criadores. Assim, *Sobre o murmúrio do rio* está inserido em minha pesquisa docente intitulada “Tecendo fios: a narrativa, a memória e a máscara na formação e criação teatral” (2011-2013).

O interesse pelo objeto máscara está em consonância com a afirmação de Odette Aslanⁱⁱⁱ para além do acessório, importando questões relativas à segmentação, ao ritmo, ao tratamento do espaço e à relação com o espectador. Diferentemente de vertentes pedagógicas como a máscara neutra

de Jacques Lecoq em que o ator se coloca como folha branca, com isenção de antepassados, do já vivido ou da expressão prévia, interessou-me a concepção do teatro Nô, em que o ator quase desaparece, sendo a força a própria máscara. A máscara comparece nesse trabalho também devido a dois exemplares que eu trouxe em abril de 2011 do Peru chamados qhapag qulla, máscaras utilizadas nas festividades da Virgem del Carmo em Cuzco (uma com cabelo e barba branca e outra preta).

Inseri as máscaras para a aparição do barqueiro e viajante (fig. 1) em um dos *workshops* que o diretor solicitou. Já, Mário Piragibe trouxe como proposições lanternas e uma cesta de vime. Esta última quando projetada, produzia como sombra a figura de um barco. A junção de propostas trouxe como decorrência máscaras que foram utilizadas no rosto e também fora dele, pois assim como com a cesta projetada, a tela vazada da máscara produziu um efeito expressivo à cena. (fig 2).



Fig.1 – A composição das figuras do viajante (Vilma Campos) e Barqueiro (Mário Piragibe) na primeira parte do espetáculo foi realizada com a inclusão de duas máscaras peruanas. À dir. mãe (Carolina Paiva).



Fig. 2 – Projeção da máscara do Viajante.

Trago à tona três momentos em que a máscara é utilizada como imagem e quebra. O primeiro é quando o viajante pede para entrar no barco; o segundo, durante travessia, quando o barqueiro narra e a mãe reconhece tratar-se de seu próprio filho. O terceiro quando a sombra da máscara é realizada a partir do exemplar construído por Lucas Dilan e tendo a máscara peruana como inspiração para o fantasma do filho.

A imagem de mascaramento também está presente no tecido utilizado no rosto de uma atriz como uma espécie de sufocamento da mãe (fig 3). Quando a cena foi criada por Ana Carolina Paiva e Antonio Correa Neto, eu não estava na sala de trabalho e ao assisti-la, tive grande impacto, como se o tecido me impedisse também de respirar.



Fig.3 – Momento em que a mãe corre para pedir travessia ao barqueiro.

A narrativa é bem mais que a fábula; contada não só pela máscara, no rosto e como sombra. Outros elementos a compõem como animação, ressignificação de objetos e músicas. Dessas últimas, são utilizadas duas cantigas a partir do repertório de um dos Ternos de Congada da Uberlândia, chamado Sainha; um som incidental simulando o murmúrio do Rio e uma canção que Ana Carolina trouxe para seu *workshop*, a partir de lembranças de sua infância.

A fábula é contada desde o início, sendo encenada por três vezes. Na segunda vez, a versão japonesa reaparece em um registro regional (Rio Paranaíba – Minas Gerais) e na terceira em uma realidade latino-americana (em algum lugar na cordilheira dos Andes). Nessa última, os atores alternam personagens (mãe, barqueiro, viajante), linguagem (atores-mamulengos) e idioma (português-espanhol).

Há assim, uma narrativa com momentos de quebras em consonância como gênero épico. Os atores iniciam a apresentação como quem chega a um ensaio, onde um deles assume a direção pela ausência do diretor que está em São Paulo, numa perspectiva metateatral e ambígua entre o que é real e o que é ficção. Essas quebras acontecem de maneira diferenciada: cartazes, bonecos, músicas, acender da luz de serviço, textos híbridos como o poema *Lamento de uma mãe órfã* de Cecília Meireles e também fragmentos textuais de autoria dos próprios atores. Dessas quebras, destaco duas.

A primeira quando a atriz Ana Carolina menciona a música *Angelito* de Violeta Parra, que sua avó cantava para ela na infância. Os outros dois parceiros de cena solicitam que ela cante um trecho e ela se recusa, mas posteriormente interrompe abruptamente a cena para cantá-la. Outra quebra

que destaque, acontece a partir do momento em que a atriz Vilma Campos vai ficando absorta em si mesma, enquanto os outros continuam a cena. Nesse processo, Vilma interrompe a peça e vai embora, dizendo que não pode continuar pela lembrança de ter perdido um filho e por não estar preparada para lidar com o tema. Na sequência, os outros dois atores também saem de cena, finalizando a apresentação. Até onde a ação dos atores parte da ficção ou da realidade? Por mais que obviamente haja elementos concretos da vida dos atores, é tudo construção, pois mesmo o ocorrido a partir da história de vida, tem a memória como mediação.

Os criadores teatrais há muito, não têm sido insensíveis à presença da memória no fazer teatral. Stanislavski e Grotowski são recorrências clássicas na aproximação entre memória e criação cênica. Para o primeiro autor, aspectos internos e externos são igualmente relevantes na criação e para o segundo autor, o corpo é memória. Em *Sobre o murmúrio do Rio* também não pudemos estar indiferentes à ação da memória. Além da proposta ficcional presente na narrativa de *Sumidagawa*, a metodologia do trabalho colaborativo por meio dos *workshops* trouxe elementos verídicos sobre a maternidade e/ou perda de um filho, agregando as experiências do passado de cada criador, sejam estas contadas, vistas ou vividas.

A memória emerge por vários fatores, por exemplo, elementos sensoriais, que trazem lembranças, até mesmo as julgadas esquecidas. Proust no romance *Em busca do tempo perdido* chama a atenção sobre aromas, cores e outras configurações advindas dos sentidos humanos como desencadeadores de memórias involuntárias. Outros elementos para além dos sentidos: a relação da lembrança com o tempo presente. A partir do aqui-agora, a memória dilata e/ou o contrai o tempo, numa construção independente do real.

Sobre o murmúrio do Rio traz as lembranças dos atores, mas estas são trabalhadas tendo como inspiração uma fábula secular do teatro japonês. Luís Alberto de Abreu, à frente do Núcleo de Dramaturgia na Escola Livre de Teatro (ELT), debruçando-se sobre o estudo da estrutura do teatro Nô, já chamara a atenção sobre sua poética refinada, breve e intensa. O dramaturgo considera como relevante nessa tradição:

a máscara, personagens sem contexto psicológico, relação natural entre o mundo real e o metafísico, forte carga poética e pouco “explicativa” de seus textos, presença marcante do gênero épico, bem como apropriação de um estado de contemplação quase ritual em seus espetáculos são alguns dos elementos originais que a tradição do Nô se encarregou de preservar.^{iv}

Abreu já vinha trabalhando em textos como *Um Merlim*, *Um dia ouvi a luz* e *Maria Peregrina*, este último tendo como matriz também a história de *Sumidagawa*. Para o dramaturgo essa configuração teatral ainda tem elementos a comunicar com o presente, pois o Teatro Nô:

sistematizou há séculos o que o teatro ocidental apenas no século XX começou a investigar de forma mais sistemática: a perfeita integração dos gêneros, através dos elementos líricos, presentes na poesia e na dança com o elemento dramático o qual é potencializado pelo elemento épico presente nas narrativas (...).^v

Nesse viés, considero que as características do *processo colaborativo*, enquanto criação compartilhada colabora para a compreensão de um elemento que está na gênese ou natureza do trabalho teatral. Ainda nas palavras de Abreu: “o teatro Nô nega a especialização tão característica do modo de produção ocidental, recaindo sobre o ator a responsabilidade do canto, da dança, representação narração e mais vezes a composição da própria dramaturgia.”^{vi}

Em Sobre o murmúrio do Rio, a utilização de poesias e música (lírico) e de elementos épicos à narrativa (troca de papéis, porte da máscara como projeção e outras interferências metateatrais), igualmente somam ao trabalho, destacando os diálogos possíveis entre o gênero tradicional de estímulo (teatro Nô) em simultaneidade com as inquietações dos criadores em seu ofício presente.

REFERÊNCIAS

ABREU, L.A. “Nô caminho: construção de uma ponte entre a tradição e a contemporâneo”. In *Cadernos da ELT Escola Livre de Teatro*. Secretaria de Cultura: Santo André. Ano 3, número 2, agosto de 2005, p. 49-50.

ASLAN, O. *Du rite au théâtre* Paris: CNRS Éditions, 1999 p.279-289.

BERGSON, E. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COSTA, F.S. *A outra face. A máscara e a transformação do ator*. 2006. Tese (Livre Docencia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Ed. Senac, 1999.

GUINSBURG, J; FARIA, J.R; LIMA, M.A. *Dicionário do Teatro brasileiro*. Temas, formas e conceitos. São Paulo, Ed. Perspectiva.

KUSANO, D.Y. *O que é teatro nô*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROMERO, P. *Fiesta em los Andes*. Ritos, música e danças do Peru. Lima: Fundo Editorial da Universal Católica, 2008.

RYNGAERT J. , *J Introdução à análise do teatro*. Tradução. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

SUZUKI, E. *Nô, teatro clássico japonês*. São Paulo: Ed. Do Escritor, 1993.

Edital 1/2011 PROEX/PROPLADA (Pró-reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis e Pró-reitoria de Planejamento e Administração da UFU. Programa de Incentivo à Produção Cultural – DICULT (Div. De Cultura)

ⁱⁱ GUINSBURG, J; FARIA, J.R; LIMA, M. A, 2009, p. 279.

ⁱⁱⁱ ASLAN, 1999 p.279-289.

^{iv} ABREU, L.A, 2005, p. 49.

^v ABREU, L.A, 2005, p.50.

^{vi} ABREU, L.A, 2005, p.50.