

RESUMO/ ABSTRACT

ESCRITA DRAMATÚRGICA: PUBLICAÇÕES HÍBRIDAS

No teatro brasileiro contemporâneo, novas concepções e diferentes modos de pensar o texto teatral podem ser observados e identificados, uma vez que o papel da dramaturgia se modifica e se redefine na medida em que resulta do caráter híbrido e midiático das variadas manifestações culturais na atualidade e do processo adotado por companhias e grupos nas montagens teatrais. O objetivo deste artigo é apresentar algumas discussões e reflexões desse novo modo de conceber, entender e transcriar a escrita dramatúrgica a partir da publicação de textos teatrais, especificamente da *Trilogia Bíblica*, do Teatro da Vertigem. **Palavras-chave:** teatro brasileiro; dramaturgia; publicação; *Trilogia Bíblica*; Teatro da Vertigem.

PLAYWRIGHT WRITING: HYBRID PUBLICATIONS

In contemporary Brazilian theater, new concepts and different ways of thinking about the theatrical text can be observed and identified, once the role of dramaturgy is modified and redefined as it follows the hybrid and mediatic character of varied cultural manifestations in the present time and the procedure adopted by companies and groups in theatrical events. The aim of this paper is to present some discussions and reflections of this new way of conceiving, understanding and transcribing the dramaturgical writing from the publication of theatrical texts, specifically the *Trilogia Bíblica*, by Teatro da Vertigem.

Keywords: Brazilian theater; dramaturgy; publication; *Trilogia Bíblica*; Teatro da Vertigem.

ESCRITA DRAMATÚRGICA: PUBLICAÇÕES HÍBRIDAS

André Luís Gomes

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
da Universidade de Brasília – UnB, Brasília-DF
andrelg.unb@uol.com.br

Introdução¹

No livro *Teatro: a cena dividida*, Bornheim retoma, no capítulo “Teatro e Literatura”², “as discussões em torno do relacionamento entre teatro e literatura” e, como o crítico afirma, “estamos longe de podermos dar a questão por superada” (p. 73). Por isso retornamos à discussão, mas dirigindo nosso foco para as inovações relacionais entre a dramaturgia e o teatro na contemporaneidade, com o objetivo de refletirmos sobre as concepções e os modos de pensar a gênese e o lugar da escrita dramática na cena teatral e literária brasileira contemporânea.

Neste sentido, é interessante relembrarmos, juntos com Bornheim, os argumentos daqueles que defendiam o valor autônomo do texto para depois problematizá-lo:

¹ Nesta Introdução retomo algumas ideias e análises presentes no artigo “Dramaturgia contemporânea: leitura e leitores”, que integra o livro *Leio Teatro*, organizado por mim e publicado pela Editora Horizonte.

² Cf.: Em “Teatro e literatura”, um dos capítulos do livro *Teatro: a cena dividida*, Bornheim, apresenta duas coordenadas para o relacionamento entre literatura e teatro: “Há os que defendem o teatro enquanto realidade precipuamente literária, e o palco existiria apenas para explicar um sentido exaustivamente presente no texto. (...) Já outros pretendem que o texto não goza de nenhum privilégio especial, seria simplesmente um dos componentes que concorrem para montar a unidade do jogo cênico; a verdade do espetáculo derivaria, pois, de um conjunto de elementos entre os quais estaria a palavra” (p. 75-6).

A simples constatação da existência de autores que reivindicam o teatro como fenômeno fundamentalmente literário e que pretendem que o espetáculo com todos os seus ingredientes não passe de manifestação subalterna, releva do processo de desintegração das artes e deve ser remetido ao contexto da arte abstrata. O argumento aparentemente mais incisivo postulado pelos defensores do teatro literário é que o texto se afirma como valor autônomo, estável – eterno (mesmo que a palavra “eterno” não vá além de um modo de falar). Ao passo que o espetáculo perde-se no efêmero, no passageiro, sem deixar traços de sua precária existência. O espetáculo esgota-se no aqui e agora, enquanto o texto é intemporal e incontaminável (BORNHEIM, 1983, p. 82).

A partir desta constatação, vale lembrar que, ao longo da história do teatro, os elementos que compõem o fenômeno da encenação teatral ocuparam patamares diferentes: ora o texto teatral conduzia a montagem teatral – tínhamos então a fase do textocentrismo, ou seja, a encenação teatral era concebida em função do texto dramaturgico e havia o que Roubine chama de “culto do texto” (2003, p. 143) – para um pouco mais tarde, ainda segundo o crítico francês, caminhamos “rumo a uma teoria da dupla soberania”. E assim,

o teatro se afirma sempre como a serviço do texto. O que não quer dizer que o diretor se reduza ao status daquele que impõe. Com isso, a própria estrutura de uma iniciativa teatral criativa supõe uma diarquia. Uma dupla soberania, mais uma vez, que engendra ao mesmo tempo tensões e cumplicidades. Dialética que confere à direção seu poder de revelação. E que a legitima como arte de pleno direito (2003, p. 150).

Mas, essa dupla soberania foi, na contemporaneidade, abalada quando o encenador ascende na hierarquia de importância a ponto de dispensar o texto escrito ou dele se utilizar apenas como diretriz para a montagem teatral. E não podemos nos esquecer de certos momentos do teatro brasileiro em que se concebiam montagens teatrais em torno de um ator ou de uma atriz – época das divas e dos ídolos que atraíam os espectadores para os teatros; e tínhamos, nas décadas de 1950 e 60, as Companhias Celi-Autran-Carrero, Nydia Lícia-Sergio Cardoso, Dulcina de Moraes, Dercy Gonçalves – e que, atualmente, a presença de um ator ou uma atriz global é ainda garantia de espectadores.

Entretanto, nas montagens teatrais contemporâneas, evita-se pensar nos elementos cênicos distribuídos em uma hierarquia de importância, pois afinal o que se busca é nivelar todos esses elementos, de modo que não se destaquem nem a figura do diretor de cena, nem a de um ator ou a de uma atriz ou de qualquer outro componente da cena. Assim, os integrantes dos grupos ou companhias teatrais são responsáveis pelo espetáculo, que resulta de um trabalho de equipe no qual estão en-

volvidos dramaturgistas, atores, atrizes, iluminadores, cenógrafos e técnicos da cena. Da mesma forma, a escritura dramaturgica é consequência de trabalho colaborativo, que compreende pesquisa, improvisações, jogos teatrais, elaboração e reelaboração de cenas. Altera-se, portanto, a gênese do texto e a relação que com ele se estabelece. O caráter “incontaminável” do texto, apontado por Bornheim, já não é uma virtude; pelo contrário, pretende-se, justamente, contaminá-lo da escritura cênica. E algumas publicações contemporâneas utilizam diferentes artifícios – variados gêneros textuais, fotos, vídeos, DVDs – a fim de registrar as conjunções entre o texto escrito e o cênico.

De acordo com essa nova concepção de texto teatral, faz-se necessário repensar seu valor, antes, autônomo e incontaminável, levando em consideração seu caráter híbrido, ou seja, as diferentes linguagens e os variados elementos que o compõe e a ele estão conjugados. Costa Filho considera esse resultado como “uma escritura cênico-dramaturgica conjugada”, uma vez que o autor leva em consideração “não apenas textos e roteiros impressos, mas também os próprios espetáculos, não somente como escrita de palavras, mas também de sons, gestos, movimentos, objetos, iluminação, imagens, etc.” (2009, p. 33). Sílvia Fernandes, em *Teatralidades contemporâneas*, já nos chama atenção para o fato de que, atualmente, “os dramaturgos procuram incorporar a teatralidade ao texto, na tentativa de apropriar-se de tudo aquilo que na representação é especificamente cênico”:

o resultado da apropriação da teatralidade pelo dramaturgo mais recente é que o texto literário ganhou novo estatuto. O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento das personagens. Mas a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular (2010, p. 163).

Pretendo aqui considerar edições impressas em que essa escrita cênico-dramaturgica pode ser (re)construída minimamente através de descrições, depoimentos, artigos, entrevistas, fotos, vídeos, ou seja, o produto textual se constitui em uma híbrida edição do processo e da representação cênica. Nessas publicações, o leitor passa a ter em mãos, portanto, não apenas o texto dramaturgico, mas diferentes gêneros textuais, elementos iconográficos e recursos midiáticos que, somados, recuperam a teatralidade e o processo da montagem teatral, ou seja, essas publicações procuram reduzir a distância entre o texto impresso e a criação cênica.

Além de aproximar o leitor da representação teatral, há publicações que recuperam parte da história do teatro brasileiro e evidenciam a importância de grupos teatrais para o desenvolvimento

do nosso teatro, como é o caso das duas edições sobre o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, publicadas em 2004: Heloisa Buarque de Holanda recupera momentos importantes do grupo e recompõe as memórias de “uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70”, através de entrevistas, documentos, fotos e de um DVD com a cópia de *Xarabovalha*, documentário realizado pela autora em 1978, que registra alguns momentos da última apresentação de *Trate-me, leão*, texto publicado por Hamilton Vaz Pereira, incluindo também depoimentos dos atores. São exemplos de publicações que fornecem valiosos subsídios para a história do nosso teatro e aproximam os textos das encenações, na medida em que fornecem peças de um quebra-cabeça, que, montado, compõe, pelo menos, um esboço do que foi determinada encenação, ou de um grupo teatral e de sua importância para o cenário cultural brasileiro.

As gravações audiovisuais são também registros importantes para a história do teatro que, além de contribuir para a divulgação de obras e dramaturgos, facilitam a leitura e tornam-se objetos de estudo de especialistas. Além do documentário citado, destacamos outros exemplos: a versão televisiva de *Vestido de Noiva*, realizada, em 1974, pela TV Cultura e dirigida por Antunes Filho³; as encenações de *Bacantes*, *Boca de Ouro*, *Cacilda!* e *Ham-Let*, clássicos que, conforme texto de divulgação dos DVDs do Festival Teatro Oficina, lançados em 2009, “se transmutaram em caleidoscópios com visões e ângulos que uniram teatro ao vivo, TV e cinema, anunciando o cyberCineTeat(r)o”; e os espetáculos teatrais do Grupo Galpão, como *A rua da amargura*, adaptado para um especial da TV Globo com o nome de *A paixão segundo Ouro Preto*, e *Romeu & Julieta*, disponíveis em DVD. Além das inúmeras adaptações fílmicas de textos teatrais, entre as mais contemporâneas, *Auto da compadecida* e *Lisbela e o prisioneiro*, dirigidas por Guel Arraes; *Dois perdidos numa noite suja e Querô*, dirigidas por José Joffily e Carlos Cortez, respectivamente; *Minha vida não vale um Chevrolet*, filme baseado na peça *Nossa vida não vale um Chevrolet*, de Mário Bortolotto e dirigido por Reinaldo Pinheiro, entre outras.

As indicações cênicas explicitadas nas rubricas e os materiais iconográficos, além de aproximarem o leitor das representações, podem contribuir na formação de leitores de textos teatrais, na medida em que motivam, facilitam, disponibilizam diferentes leituras e, ao mesmo tempo, estimulam reflexões comparativas entre a escrita dramaturgica e a escrita cênica, cinematográfica ou televisiva.

³ Cf. o diretor Antunes Filho comenta sobre esta adaptação em entrevista realizada por Cristina Brandão, disponível no site <http://www.oclick.com.br/colunas/brandao56.html>, acessado em 20 mar. 2010.

Se, por um lado, destacamos movimentos de aproximação ao texto teatral, o que poderia ser considerado como reafirmação de sua centralidade⁴; por outro lado, podemos considerar que todos os materiais iconográficos e algumas publicações atuais (poucas, é bem verdade!) podem ser entendidas como desestabilizadores das fronteiras entre texto e espetáculo e afirmação do teatro como arte integradora de outras artes, na medida em que reúnem uma quantidade de artigos, relatos, fotos, depoimentos sobre o processo de criação superior à de peças teatrais e nos fazem repensar, como afirma Angela Materno, que “uma abordagem mais complexa das noções de dramaturgia e imagem cênica, e da relação entre elas, desdobrou-se, ao longo do século XX, em diferenciadas práticas artísticas e reflexivas, que validaram a noção de escrita cênica, repensaram os pressupostos da escrita dramaturgica e pluralizaram as autorias da obra teatral” (2009, p. 12).

Dentre várias publicações, destacaremos a *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem – em que a inserção de textos de diferentes gêneros textuais (relatos, depoimentos, entrevistas etc.) e de elementos iconográficos fornece ao leitor meios de se aproximar do processo cênico que resultou nos espetáculos teatrais *O paraíso perdido*, *O livro de Jó* e *- Apocalipse 1,11* – por exemplificar o que chamaremos de publicação híbrida.

Trilogia Bíblica: publicação híbrida

No livro *Trilogia Bíblica – Teatro da Vertigem*, publicado pela Publifolha, temos estudos, descrições, relatos dos processos criativos do grupo, as peças teatrais e uma série de textos críticos que compõem a recepção dos espetáculos *O paraíso perdido*, *O livro de Jó* e *Apocalipse 1, 11*. Centraremos nossos apontamentos sobre o livro publicado, mas há de se considerar o site⁵ do grupo no qual encontramos o *release* e a ficha técnica dos projetos, fotos, inclusive a cores, e vídeos.

Nas primeiras páginas do livro, o leitor se depara com fotos em preto e branco dos espetáculos que registram momentos de intensa força dramática em que a iluminação, o espaço-cênico, os atores, a presença da platéia e objetos em plano central dimensionam o que foi o todo das encenações. Nessas imagens, pode-se verificar como o todo-cênico é construído pelo detalhe ampliado pela iluminação,

⁴ Cf.: O texto da Professora Angela Materno apresenta o livro *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*, no qual o autor José da Costa analisa e documenta as principais produções teatrais do final do século XX e do início deste século, entre elas, *A trilogia bíblica*, encenada pelo Teatro da Vertigem, editada pela Publifolha e sobre a qual nos referimos a título de exemplificação neste parágrafo.

⁵ Disponível em: <http://www.teatrodavertigem.com.br>. Acesso em: 10 jul. 2010.

pela disposição solitária do ator, pelo acúmulo de informações, pelo figurino, pelo espaço, pelo espelhamento e por objetos redimensionados por outros elementos cênicos.

A edição desperta a curiosidade do leitor através dessa série de fotos, e o sumário resume o que ele encontrará nas páginas seguintes: estudos, processos, textos teatrais e a recepção crítica dos espetáculos. Mas, precede os estudos, a apresentação de Arthur Nestrovski, construída, inicialmente, na forma de um depoimento em que o crítico-espectador descreve sua apreensão das primeiras cenas de *Apocalipse 1, 11* no presídio do Hipódromo, em São Paulo:

Um exemplo, uma cena entre tantas que ficam na memória. Passagem estreita e escura no presídio do Hipódromo, em São Paulo. Platéia encostada nas paredes, formando um corredor polonês; sem saber o que esperar, depois das abominações da boate “New Jerusalém”, suficientes para deixar qualquer um sem fôlego. Subitamente, começam a passar os “presos”, sem roupa, correndo, a um centímetro dos espectadores, perseguidos aos gritos pelos “guardas, até se perderem numa escadaria, desaparecendo nas profundezas da casa de detenção. (...) Mas a esta altura cada um de nós já está marcado para sempre pela cena, já viu coisas que não se podem ver, nem deixar de ver. Já foi tragado na vertigem desse teatro, que faz de todo aquele que assiste um integrante (involuntário que seja) do Teatro da Vertigem (p. 15).

Do que fica na memória, Nestrovski situa e envolve o leitor por meio da descrição de uma cena em que adjetivos se acumulam – estreita, escura, polonês, tênue – e se somam a uma série de ações expostas pelos verbos “passar”, “correr”, “perder”, “desaparecer”, “tragar”, que aparecem conjugados em diferentes tempos verbais e, assim, o que era memória passa a ser vivência de “cada um de nós”, graças à inclusão do leitor, que pode não ter presenciado como espectador a cena, mas passa a vivenciá-la, tragado pela descrição sensorial e visual.

Podemos dizer que a publicação da *Trilogia Bíblica* teria como público alvo, majoritariamente, pessoas envolvidas com as artes cênicas; ou seja, espera-se dos leitores certo conhecimento do fazer teatral e/ou de teorias teatrais para que se entendam as propostas, afinidades e os diálogos teóricos e cênicos entre o grupo e, por exemplo, o teatro da crueldade de Antonin Artaud e a escola polonesa de Jerzy Grotowski, como destaca Nestrovski.

A especificidade desse leitor nos leva a pensá-lo como conhecedor de práticas e teorias teatrais, o que lhe proporcionaria ampliações ao que é descrito ou analisado nos textos. Esse leitor-potencial pode redimensionar do ponto de vista analítico, por exemplo, os deslocamentos das montagens para espaços não-convencionais (uma igreja, um hospital, um presídio) e pode, através de uma leitura dialógica com outros textos e encenações, reconhecer o valor desses deslocamentos para o trabalho do ator e para a recepção do espetáculo cênico.

Nos estudos que se seguem à apresentação, Aimar Labaki, Silvana Garcia e Sílvia Fernandes, conceituados críticos e estudiosos do teatro brasileiro, destacam e analisam as especificidades das montagens do Teatro da Vertigem e a importância delas para o contexto teatral contemporâneo. No primeiro estudo, Aimar Labaki destaca a trajetória e a importância de Antônio Araújo para o grupo, a pesquisa coletiva, o trabalho em conjunto, a elaboração da dramaturgia em parceria com um dramaturgo, a utilização de espaço cênico como constitutivo da linguagem dos espetáculos, opções que vão caracterizar o Teatro da Vertigem. Sílvia Fernandes reafirma que a “concepção do teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo e encenador” seria a marca mais radical e, referindo-se à *Trilogia Bíblica*, sintetiza suas características:

Numa combinação inusitada, o grupo associa preocupações espirituais, evidentes na prospecção contínua dos textos bíblicos, a um tratamento que talvez se pudesse chamar de hiper-realismo alegórico, na falta de termo melhor para designar a sobreposição de literal e figurado que define, desde o princípio, em doses distintas, essa mistura de testemunho e abstração (p. 35).

Sílvia Fernandes, em “O lugar da vertigem”, refaz o percurso coerente de experimentação do grupo e analisa a *Trilogia Bíblica*, que “dramatiza a insegurança social e a criminalização sistemática das questões públicas” (p. 35). A ensaísta caracteriza o grupo como “herdeiro e profanador de tudo o que precedeu no teatro brasileiro recente”, destacando os diálogos cênicos que o grupo estabelece com outros grandes encenadores:

Certamente não é por acaso que as vertentes mais importantes da cena contemporânea, representadas por Antunes Filho, José Celso Martinez Correa e Gerald Thomas, de certa forma têm continuidade nesse trabalho, que representa uma síntese e uma superação daquilo que seus antecessores criaram nas últimas décadas (p. 35).

Os estudos acumulam informações sobre encenadores e, ao mesmo tempo, estimulam associações e comparações entre eles e o Teatro da Vertigem, exigindo novamente do leitor certo conhecimento das características dos diretores e das encenações teatrais citadas, pelo menos, das últimas décadas.

Na segunda parte do livro, “Processos”, temos depoimentos dos atores, reunidos por Miriam Ri-naldi; dos dramaturgistas, Sérgio Carvalho, Luis Alberto de Abreu e Fernando Bonassi; do iluminador, Guilherme Bonfanti; do cenógrafo, Marcos Pedroso; do músico, Laércio Rezende; do figurinista, Fábio Namatame; do produtor, Marcos Moraes; e do diretor do Vertigem, Antônio Araújo.

Os depoimentos dos atores, “O que fazemos na sala de ensaio”, fornecem ao leitor informações sobre as afinidades de ordem estético-ideológica que mantêm juntos os integrantes do grupo, os métodos utilizados para a construção de personagens e a descrição do processo colaborativo, em que cada “ator é simultaneamente autor e *performer*” (p. 45), e

a maneira pela qual cada ator chega à sua personagem também é uma das características desse processo de construção dramática. (...) Através do diálogo com a direção e a dramaturgia, a criação das personagens nasce da aproximação entre o universo pessoal e o texto escrito, estabelecendo um paralelo entre ficção e realidade (p. 47).

O trabalho do ator resulta de um trabalho “tribal, lento, porque busca uma transformação pessoal” e se concentra no “movimento expressivo do ator”, que não camufla características, mas busca ampliá-las. O grupo identifica um traço visceral na interpretação dos atores, nomeado de hiper-realismo, em que, segundo Vanderlei Bernardino, “tanto intérprete quanto espectador são colocados no limite entre a ficção e a realidade” (p. 51). Improvisações, *workshops*, cenas gravadas em vídeo, visitas a lugares que têm relação com a temática das peças são matéria para a construção dramática e das personagens.

Nos depoimentos dos dramaturgistas, o processo colaborativo é enfatizado como a “criação coletiva dos anos 70 sem democratismo e com maior rigor de método” (p. 54). Sérgio Carvalho, responsável pela dramaturgia de *O paraíso perdido*, explicita como se efetua o processo, ressaltando a “capacidade de agrupamento do diretor”:

Os exercícios que Antônio conduzia com os atores, buscando traduzir os princípios da física clássica em padrões corporais, cada um realizava de modo análogo na sua área. Organizei grupos de leituras e seminários sobre mitos de origem, descidas aos mundos íferos e toda sorte de relatos sobre percalços da humanização. (...) Também nesse caminho por muito tempo erramos. Disposição ao método da tentativa e erro, virtude maior de um processo colaborativo (p. 55).

As experiências pautadas nas tentativas e erros da primeira montagem foram se acumulando e, segundo o artigo-depoimento de Fernando Bonassi, facilitou a dramaturgia de *Apocalipse 1,11*. Através desse depoimento, podemos esboçar como se efetua o processo colaborativo, em que, inicialmente, atores exploram livremente suas bagagens culturais e psicoafetivas pessoais e recentes leituras para

os exercícios de improvisações, que são gravadas em vídeo. A criação literária, segundo o autor, se beneficiou do material produzido e gravado em vídeo nos três encontros descritos no depoimento. Além da característica informativa própria do depoimento, Bonassi explicita sua empolgação com o processo criativo que redundou em *Apocalipse 1,11*:

Com o Teatro da Vertigem, eu conheci (mais do que biblicamente) a linguagem do teatro: o “lugar” da palavra, a busca do gesto fundador, a “mão” do diretor que amplifica e transforma a metáfora, as opções de espaço/tempo da concepção cênica... Fiquei (e permaneço) fascinado com a possibilidade de lidar com um suporte em que a convenção é tão avassaladora. (...) *Apocalipse 1, 11* foi escrito em processo colaborativo. Tem, pelo menos, uns 35 co-autores. Cenas inteiras saíram dos encontros de criação com retrabalho mínimo por parte da dramaturgia (p. 64).

Os relatos acerca da luz, da cenografia, da música, dos figurinos, da produção teatral vão ao encontro das considerações de Antônio Araújo que sintetizam o processo colaborativo em que “dramaturgo, atores e diretor igualmente autores, apesar das respectivas funções” desempenham “funções com zonas limítrofes, tênues, delicadas e nebulosas” (p. 82).

Quem seguir a sequência proposta pelo sumário passará pelas fotos, pela apresentação, pelos depoimentos, pelos relatos dos processos, para desembocar na escritura dramaturgica em que “o Verbo se fará carne”, como afirma Araújo. Nos textos teatrais, as didascálias são preciosas indicações da escrita cênica, que mereceriam análise pormenorizada, mas vamos nos deter em apenas duas delas – a primeira e a última cena de *O paraíso perdido* – para alguns comentários. Na primeira, temos duas rubricas entre a fala do Anjo Caído:

(Entra o público. O anjo está pendurado em um portal.)

Anjo Caído: Quando eu caí, as asas não verteram água nem sangue. Eu me verti de mim pelo corte. Pela fenda escorri para a terra, pesado, ausente. Descobri o corpo tarde demais. Conheci a dor sem o medo ou o riso dos fracos.

A terra morre na água, o ar morre no fogo. Já não carrego a espada pelo jardim. Já não sou pássaro, não sei mais voar.

(O anjo cai no chão. Levanta-se com dificuldade e anda cambaleante em direção à nave central da igreja. O público o acompanha por toda a sua trajetória. O anjo pára, interrompido por um forte ruído) (p. 95) (grifo nosso).



Ator: Matheus Nachtergaele - Foto: Eduardo Knapp

Na página 94, temos a foto reproduzida do *Anjo Caído*, em que a iluminação provoca sombras em partes do corpo, dando-lhe características expressionistas. A boca entreaberta do ator esboça um grito, um dos braços estendido e o enquadramento do ator em diagonal imprimem certa movimentação à cena, revelando a queda do Anjo que, segundo rubrica, cai no chão. A foto evidencia, ainda, uma das asas e tiras que envolvem o *Anjo*. A boca em grito, o figurino e a sombra nos olhos provocam certa sensação de desespero, retratando a dor, o peso e a incapacidade de voar. A fala do Anjo soma frases breves e rítmicas em breve solilóquio. A exploração dos valores conotativos das palavras e a movimentação rítmica são responsáveis pela matriz poética e densa do texto. Os verbos – caí, verteram, verti, escorri, descobri, conheci –, que remetem a ações ocorridas no passado, contrastam com os estados do Anjo no presente, marcadas pelos verbos “carregar” e “ser”. Os elementos – água, terra, fogo, ar – revelam valores sinestésicos. As repetições dos verbos na primeira pessoa reverberam

as assonâncias rítmicas em “i” – caí, verti, escorri, descobri, conheci – e fundam a conjunção poética entre som e sentido, provocando construções semânticas de um tempo que se presentifica no enigma do ser e do saber e do conhecer e do (re)descobrir.

Uma rubrica encerra o texto após a fala da Mulher com Balão, e a foto na página seguinte corresponde à cena e ao que é descrito:

A porta central se abre. Entra uma mulher segurando um balão. Ela caminha até a nave central. Pára.

Mulher com Balão: A euforia do vôo, a euforia do anjo perdido em mim. Por um instante, de perturbadora alegria, penso no movimento das coisas que caem. Eu saí nua do ventre da minha mãe, e meus pulmões, então, se abriram. No princípio bastava um sopro.

(A mulher solta o balão. Atrás dela, o anjo desce por uma corda do alto do coro. A mulher abre os braços e começa a girar lentamente. O anjo atinge o chão. A mulher pára de girar. No alto do coro, um grupo de pessoas canta. A mulher vai fechando o braço lentamente em direção ao alto, até suas palmas quase se tocarem. Blecaute.) Coro Final.

Nessa cena final, há um acúmulo de ações, posicionamentos e sensações opostas: a Mulher no chão e o coro na parte superior; o abrir da porta e o fim da encenação; o instante e a lentidão, a mulher girando e depois estática; a mulher parada e o balão em movimento; a euforia e a melodia intimista do coro; a descida do anjo e a subida do balão. A foto em preto e branco reproduz, em estilo barroco, o jogo antitético do claro e escuro, em que se destacam a mulher iluminada e atrás dela a descida do anjo, como se o figurino claro da mulher iluminasse a descida do anjo. No vídeo, disponível no site, o balão branco liberto ganha o espaço e sobe, como a “luz-balão”, da poesia de João Cabral de Melo Neto, que se esvai acima de tudo e todos, “tecendo uma manhã”⁶.

E nesse processo vivenciado pela leitura de textos e imagens, da escritura dramatúrgica, das apreciações críticas, dos relatos e depoimentos, aproximamo-nos do texto cênico. E o livro deixa de ser apenas páginas impressas, para reconstruir imageticamente o impacto das encenações da *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem, pois as palavras motivam imagens, imagens produzem sensações, e sensações são descritas com palavras numa circularidade híbrida que nos faz crer naquilo que afirma Netrovski: “Fora do teatro, os deuses também só se deixam ver de tempos em tempos sob forma de histórias e imagens. Quer dizer: na leitura” (p. 18).

⁶ Refiro-me ao poema “Tecendo a manhã”.

Referências bibliográficas

BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre; LP&M, 1983.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Trad. de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010 [Estudos: 277].

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (org.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEHMAN, Hans Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VÁRIOS autores. *Trilogia Bíblica – Teatro da Vertigem*. Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.