

MITO, PERFORMANCE E POÉTICA EM *O PARAÍSO PERDIDO*, DO TEATRO DA VERTIGEM

DOUGLAS CECCAGNO*

RESUMO

A partir da ideia de que o texto dramático pode ser veículo de uma simbologia, o presente estudo verifica de que maneira a peça *O paraíso perdido*, do Teatro da Vertigem, evoca sentidos poéticos nas indicações que sugere para a performance. Para tanto, este estudo baseia-se nas ideias de Paul Zumthor sobre performance e nos trabalhos de Bachelard, Durand e outros pesquisadores do imaginário, investigando quais são os símbolos veiculados pela peça e como a performance constrói e comunica símbolos próprios da linguagem poética.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro da Vertigem, mito, performance, teatro, poesia oral.

INTRODUÇÃO

Há séculos, a cultura ocidental tem privilegiado a dimensão escrita da composição poética. Pode-se afirmar sem medo que até a maioria dos poetas pensa no exercício poético na perspectiva de quem está – mais do que escolhendo, organizando, dizendo palavras, ou mesmo inventando-as – simplesmente *escrevendo*. Mas se isso é verdade para muitos, o problema está em que essa visão do poeta e da poesia, ainda que válida, é limitadora e, se for tomada como a única defensável, teremos de assumir o risco de negar o lugar de uma tradição mais vasta e mais rica do que o registro poético escrito: a poesia oral. Na esteira de Paul Zumthor, entendemos a realização da poesia oral como uma manifestação momentânea, através de uma performance, mas que também é veículo de uma tradição que a ultrapassa, um discurso da própria cultura corporificada num instante específico:

* Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. E-mail: dceccagno@ucs.br

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social (ZUMTHOR, 1997, p. 40).

Nesse sentido, as performances realizadas pelo grupo Teatro da Vertigem em sua *Trilogia bíblica* podem ser tomadas como exemplo da presentificação da tradição poética ocidental, especialmente no que diz respeito à ressignificação de mitos cristãos, através da corporeidade e da vocalização. Na apresentação ao volume que Arthur Nestrovski editou contendo as três peças da *Trilogia bíblica*, acrescidas de vasto material sobre o grupo e suas encenações, o editor declara algo semelhante: “A eloquência própria da encenação cria para si uma ancestralidade, mas ela revive ali, brutalmente expressiva, sem notas de rodapé, na circunstância de quem vê” (NESTROVSKI, 2002, p. 16). Essa criação, portanto, sendo própria do universo poético, só será compreendida ao assumirmos que é pela atuação, pela performance, que ela se realiza. Ainda assim, tendo esta pesquisa vinculação com a crítica literária, nosso intento é verificar como a performance, e sua veiculação de sentidos simbólicos, é evocada pelo texto dramático.

Para tanto, assumimos a noção de *símbolo* presente em Durand. Para compreendê-la, porém, precisamos diferenciá-la do *esquema* e do *arquétipo*. Para o autor, os *esquemas* são “trajetos encarnados em representações concretas precisas. Assim, ao gesto postural correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão [etc.]” (DURAND, 2002, p. 60). Já os *arquétipos* “constituem as substantificações dos esquemas” (DURAND, 2002, p. 60), enquanto os *símbolos* são ricos em sentidos. O *símbolo*, então:

É, como viu Sartre, uma forma inferior, porque singular, do esquema. Singularidade que se resolve na maior parte das vezes na de um “objeto sensível”, uma “ilustração” concreta do arquétipo do esquema (DURAND, 2002, p. 62).

Dessa maneira, o *arquétipo* não é ambivalente – a roda é sempre um arquétipo do esquema cíclico; já o *símbolo* tem uma dimensão dada

pela cultura – de modo que o arquétipo da roda pode se expressar pelo simbolismo da cruz ou pelo sinal de adição.

Ainda para Durand, os símbolos se estruturam em *mitos*:

Entendemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (DURAND, 2002, p. 63).

Nos mitos, portanto, é possível reconhecer arquétipos, símbolos e esquemas. Mas, para isso, é necessário atentar para os *mitemas*. Segundo Durand, o *mitema* é “a menor unidade miticamente significativa de discurso” (trad. nossa) (DURAND, 1993, p. 344). Outra categoria importante é a dos *mitologemas*, que Durand trata como os grandes esquemas míticos, que podem se repetir de uma narrativa mítica a outra. São resumos abstratos de situações mitológicas (DURAND, 1983, p. 32)

De posse desses conceitos, podemos proceder a uma análise da ressignificação dos mitos do Anjo Caído e da queda de Adão empreendida pelo Teatro da Vertigem na primeira peça de sua trilogia.

O MITO NO TEATRO DA VERTIGEM

O desafio de um trabalho com os textos do Teatro da Vertigem a partir do viés literário reside em que, a despeito da preocupação com o texto, sempre a cargo de um dramaturgo, o que mais importa não é o registro escrito, mas a presentificação, a performance, conforme a própria natureza do teatro. Isso não quer dizer que se esteja aberto ao improvisado. O que ocorre é que o texto é criado a partir dos ensaios, do movimento e da expressão dos atores, das vivências em conjunto, das personagens que surgem no processo coletivo de criação das peças. Sendo assim, trata-se da construção do texto dramático no mesmo processo em que se constroem todas as outras instâncias da encenação.

É revelador, nesse sentido, que a dramaturgia de *O paraíso perdido*, primeira peça da tríade, ocupe apenas sete páginas da edição

de Arthur Nestrovski e que suas divisões se pautem mais pelas ações realizadas (Queda do Colo, Cabra-Cega, Monólogo da Vertigem, Cena da Desolação etc.) do que pela identificação das personagens que dizem o texto. Não obstante, é na literatura que os responsáveis pelo roteiro – o diretor Antônio Araújo e o dramaturgo Sérgio de Carvalho – buscam inspiração. Assim, lê-se em indicação prévia ao texto dramático:

Os textos, bem como o roteiro, são devedores da leitura de escritos de John Milton, Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, William Shakespeare, Lya Luft e Menotti del Picchia e de livros da Bíblia (“Gênesis”, “Ezequiel”, “Eclesiastes”) (CARVALHO, 2002, p. 92).

Essas leituras, então, servem como base para a utilização dos mitologemas da *queda do Anjo* e do *banimento da humanidade do paraíso*, que serão presentes no momento da representação, momento em que readquirem sua dimensão oral. Assim é que a entrada do Anjo Caído, o qual se coloca no centro da igreja que serve de palco, torna o espaço representativo de uma subversão em relação ao espaço sagrado. É ele que, na peça, lembra os espectadores do mito, do mesmo modo que fazia o coro na tragédia grega:

ANJO CAÍDO [...] – “E Iahweh Deus expulsou o homem do Jardim do Éden. Ele o baniu e colocou diante do jardim, para guardar o caminho da árvore da vida, um querubim e a chama da espada fulgurante. Iahweh Deus disse: agora és maldito e expulso do solo fértil. Seremos fugitivos errantes sobre a terra” (CARVALHO, 2002, p. 95).

Vê-se, portanto, que a importância das leituras é apenas a rememoração do mito, o qual, na perspectiva do Teatro da Vertigem, se realiza, ganha vida e é reiterado na atuação performática. Não obstante, a fala do Anjo Caído já retoma os mitemas da expulsão do homem e da sua existência errante, longe de Deus.

O paraíso perdido foi encenado em 1992 na igreja de Santa Ifigênia, em São Paulo, e compõe a *Trilogia bíblica* junto com mais duas peças sobre temas da mitologia cristã: *O livro de Jó*, que estreou no hospital Humberto Primo em 1995, e *Apocalipse 1,11*, de 2000,

encenada no presídio do Hipódromo, também em São Paulo. As três peças apresentam muito claramente, mesmo no registro escrito, a ideia de performance se sobrepondo à de encenação a partir de um texto, ao contrário da prática, ainda hoje predominante no teatro, de tomar um texto dramático como base para a encenação.

Além disso, logo se vê que o trabalho do grupo prioriza espaços não convencionais, estabelecendo uma espécie de ritual em que quem assiste também cumpre uma função, porque ocupa um lugar que não conta com a distância que a plateia geralmente guarda do palco; ao contrário, o espaço do espectador é o mesmo do ator: é ali que ambos se inserem na performance e comungam dos mesmos gestos e símbolos, permitindo a ressignificação das narrativas e dos temas bíblicos como algo que importa a todos os presentes.

Nessa perspectiva é que a performance envolve atores e público, expressão e percepção:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate* (ZUMTHOR, 2007, p. 50, grifos no original).

Nesse processo de utilização da performance para a ressignificação do mito, a necessidade de interação do ator com o público é total, ainda que o grupo resguarde um seguro distanciamento físico. O que importa a essa concepção de teatro é que o espetáculo não seja apenas entretenimento, mas, segundo texto escrito por Miriam Rinaldi em nome dos atores do grupo, experiência em “uma situação híbrida em que representação e realidade se confundem” (apud NESTROVSKI, 2002, p. 48).

Assim, o Anjo Caído é também de certa forma humano, pois identifica-se com a humanidade, abraça-a em sua condenação: “*Seremos fugitivos errantes sobre a terra*”, diz ele (CARVALHO, 2002, p. 95, grifo nosso). A expulsão da humanidade do Jardim do Éden é análoga àquela sofrida pelo Anjo em relação ao paraíso. Persiste, portanto, o mitologema do abandono diante do criador. Conforme Harold Bloom:

“O centro de qualquer discussão sobre anjos caídos tem de ser Adão, que me parece um anjo caído muito maior do que Satã. Mesmo como uma ideia da imaginação, os anjos só têm importância se nós tivermos importância, e nós somos (ou fomos) Adão” (2008, p. 30)

Concordando, portanto, com esse entendimento de Bloom, a peça do Teatro da Vertigem resgata, em uma única narrativa, a queda do Anjo e o abandono do homem após a criação, como mitos análogos. Assim, pela indicação das ações, a peça retomará tanto os mitologemas da queda do Anjo quanto da criação da humanidade e de seu posterior abandono, representando, por fim, o sentimento humano de orfandade pela ausência de Deus.

É dentro dessa perspectiva que a peça apresentará a Queda do Colo e o Coro das Quedas. Na primeira, três pais sentados ninam seus filhos, que acabam escorregando de seus braços. Já o Coro das Quedas é o momento performático em que, conforme a rubrica da peça, “embaixo do coro da igreja, ocupando o espaço em cruz da nave central, um grupo de pessoas realiza uma sequência coreográfica de quedas ao chão, acompanhada de gritos” (CARVALHO, 2002, p. 96). Dessa maneira, forma-se uma constelação simbólica que inclui fisicamente a queda do Anjo e a criança¹ com seu grito original.

É a “redundância” (Lévi-Strauss) que assinala um mito, a possibilidade de arrumar os seus elementos (mitemas) em “pacotes” (enxames, constelações, etc.) sincrônicos (isto é, possuidoras de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio “diacrônico” do discurso. O mito repete e repete-se para impregnar, isto é, persuadir (DURAND, 1996, p. 247).

É a essa constelação que o homem se une no Monólogo da Vertigem. Este é o momento, portanto, em que a humanidade, não nomeada, toma a palavra e, através do discurso poético, participa da reiteração mítica, da busca pelo princípio e pela redenção da queda:

MONÓLOGO DA VERTIGEM – O bico do abismo se abre para me tragar. Sinto a vertigem do princípio. O princípio do mundo. Não posso chegar mais perto. A terra me atrai. Quase desejo cair. Já pressinto embaixo a matéria sangrenta, a carne informe, os estilhaços de dentes nos membros moídos. Eu vou explodir na pedra como

um ovo de sangue. (*O homem grita como que se jogando do alto. Blecaute.*) (CARVALHO, 2002, p. 96).²

Assim, ainda na esfera do mito, que atravessa toda a peça, o homem busca renovar-se na explosão de um ovo de sangue, trazendo novamente a ideia de origem:

O ovo, considerado como contendo o germe a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e que explica a si mesmo. [...]

O ovo aparece igualmente como um dos símbolos da *renovação periódica* da natureza: a tradição do ovo de Páscoa, dos ovos coloridos, em muitos países. Ele ilustra *o mito da criação periódica* (trad. nossa) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 689-691, grifos no original).

É assim que o mito é reiterado pela ação performática, que se serve de uma tradição livresca, mas que por fim faz uso da dimensão oral, da corporeidade, da voz e da atuação dos atores, apresentando o texto poético numa performance. É nesta perspectiva que, de agora em diante, acompanharemos o texto dramático de Sérgio de Carvalho: na ressignificação do mito a partir da representação no palco, ou seja, da performance desenvolvida pelo Teatro da Vertigem.

A PERFORMANCE POÉTICA DO TEATRO DA VERTIGEM

Como se disse, *O paraíso perdido* não é marcado pelas falas das personagens, mas pelo índice das ações. É importante, porém, destacar que muitas dessas ações são realizadas por uma coletividade, de onde eventualmente se destaca alguma personagem. Assim, na Cena da Desolação, a didascália indica:

Sequência coreográfica em que um grupo de pessoas ora olha para o alto, ora olha para baixo, ora desiste de olhar, ora se abandona. Depois de um tempo, uma das pessoas se destaca do grupo e corre até a porta central da igreja. Tenta abri-la, mas não consegue. Desiste (CARVALHO, 2002, p. 96-100).

As personagens dessa cena não são nomeadas e não são as mesmas que apareceram antes ou aparecerão depois na sequência da peça. Elas atuam independentemente do resto das ações, mas não do sentido geral. Seu olhar direcionado para o alto e para baixo, sua desistência e a sensação de abandono que transmitem estão inextricavelmente relacionados ao motivo da expulsão da humanidade do Jardim do Éden, e o fracasso da personagem que tenta religar-se ao sagrado através da abertura da porta da igreja diz respeito ainda a esse abandono. Por isso, ela não se destaca da multidão, mas representa ainda os seus anseios. Nessa perspectiva, a presença do Anjo Caído serve mais como um *leitmotiv* da narração do que como a atuação de um protagonista. Ele é representante de uma coletividade constituída pelas personagens postas em cena, mas também de todos que estão no espaço sagrado da igreja, tanto atores quanto público, simbolizando a humanidade. O espaço, então, tem o poder de transformar o estatuto do público, de espectador a participante da performance:

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performan-
cial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço;
a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto im-
plica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, uma fissura pela qual,
justamente, se introduz essa alteridade (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

É possível, ainda, aproximar essa atuação coletiva das raízes do teatro grego, quando, antes de Téspis surgir como o primeiro ator, todos eram atores: a representação era coletiva e ritualizada, aspecto que sobreviveu parcialmente no coro da tragédia, definido por Vernant como “personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (2005, p. 12). O mesmo pode-se dizer dos festejos carnavalescos medievais, de acordo com o estudo de Bákhtin sobre o assunto.³ Segundo ele, nos carnavais da Idade Média, não havia distinção entre palco e plateia: “os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*” (1999, p. 6, grifos no original).

Como vimos, há uma série de analogias na peça: entre um grupo de pessoas e a humanidade, entre os símbolos da criança e

do ovo e a noção de origem, entre os mitologemas do Anjo Caído e do humano que se afastou da divindade. Existe, porém, outra analogia bastante significativa, que coloca Deus e a humanidade em uma relação de parentesco. Nela, o filho castigado pelo pai por desarrumar os bancos da igreja⁴ representa o homem castigado por Deus. É relevante ressaltar a indicação da performance na didascália:

CENA DOS CASTIGOS – (*Os pais chegam, descobrem a travesura dos filhos e ficam irados pela desobediência deles. Castigam os filhos violentamente.* Sequência coreográfica de castigos.) (CARVALHO, 2002, p. 104, grifos nossos).

Se há uma analogia entre o homem e o Filho Castigado, então ambos se revoltam contra o amor e a lei de seus pais; é o homem, portanto, que, ao contrário do Anjo Caído, se distancia da divindade. A humanidade não foi só renegada por Deus, mas também, em algum momento, renegou-o:

FILHO CASTIGADO (*Após a surra.*) Quem é este que eu chamo de pai?

Ele existiu primeiro e se prevalece dessa vantagem para me fazer crer que tudo dele provém. Eu duvido. Duvido! *Quanto mais longe dele, tanto melhor.* O que amaldiçoar senão esse seu generoso amor, suas sentenças sobre o que fazer ou comer? Por que caminhos fugirei da sombra, da cólera infinita, do infinito desespero? Qualquer caminho por onde eu fuja me conduz ao inferno. *Eu próprio sou o inferno* (CARVALHO, 2002, p. 104, grifos nossos).

A última frase do filho faz referência ao Anjo Caído e lembra que ele também se revoltou contra as leis de Deus. Outra vez o movimento é duplo: Deus faz as leis, a humanidade desobedece; Deus castiga, a humanidade se revolta contra o castigo. Não obstante, há sempre uma tentativa de reaproximação: o humano requer o divino e chama por ele, mas não é atendido. São dois novos mitemas postos em curso: a revolta e a tentativa de reaproximação das criaturas de seus criadores. Isso é demonstrado pela sequência em que a criança chama seu pai, imediatamente seguida pela resignação do Anjo Caído, o que reforça a analogia entre os dois elementos:

CHAMANDO O PAI, SEGUNDA CENA (*Uma criança sentada no chão grita por seu pai. Ele não vem. Depois de um tempo. O anjo, novamente sem conseguir ajudar a criança, fecha a porta e a abandona uma vez mais. Então, caminha em direção a um grande vitral iluminado, entoando uma espécie de oração.*)

ANJO CAÍDO – Não espero, não espero retornar, não espero.

Já não há lembranças das coisas que se foram, e das coisas que não de ser, também delas não haverá lembranças. Não espero, não espero retornar, não espero. Por que indagar minha culpa e examinar meu pecado, se tudo foi modelado à sua imagem e semelhança? Não espero, não espero retornar, não espero. Por que deveria o velho pássaro abrir as suas asas, asas que não são mais de voar? Não espero, não espero retornar ao amargo da alma, não espero. Ensina-me a ficar. Ensina-me a ficar... (CARVALHO, 2002, p. 104-107).

Esse afastamento contínuo e, ao mesmo tempo, a tentativa constante de reaproximação entre o humano e o divino caracterizam o momento da oração, do ritual na igreja, a entrada no templo realizada pelo fiel para dedicar-se à reza. De certa forma, o mesmo ritual é capitaneado pelo Teatro da Vertigem, que conduz seu público à igreja para, mais do que assistir à encenação, estar presente nela, compartilhar o afã místico das personagens. A resignação do Anjo Caído simboliza nossa irremediável separação da divindade. Ainda assim, há espaço para o exercício místico, uma tímida esperança de reaproximação. Em *O paraíso perdido*, essa esperança é tornada presente através de uma série de movimentos e sequências coreográficas.

Primeiramente, um grupo de pessoas realiza uma série de rezas e gestos de devoção, “tentando completar um sinal-da-cruz” (CARVALHO, 2002, p. 107). Depois, a Mulher com Lanterna na Mão corre pelo espaço sagrado da igreja direcionando a luz de sua lanterna às imagens dos anjos e, em seguida, ao altar. Seria fácil aqui estabelecer uma relação entre o símbolo da lanterna que busca entidades e locais sagrados e a procura pela luz divina. Porém, o arquétipo mais presente nessa sequência de ações não é a luz e, sim, o voo.

Para a *imaginação material*, o voo não é uma mecânica a inventar, é uma matéria a transmutar, base fundamental de uma transmutação de todos os valores. Nosso ser, de *terrestre*, deve tornar-se *aéreo*.

Então ele tornará *leve* toda a terra. Nossa própria terra, em nós, será “a leve” (BACHELARD, 1990, p. 143, grifos no original).

É a essa mudança que a Mulher com Lanterna na Mão se refere quando afirma que somos “pequenos, da terra olhando para o alto” e que “devíamos ser como pássaros que migram” (CARVALHO, 2002, p. 107). Na fala do Anjo Caído citada anteriormente, ele refere que suas asas não servem mais para voar. Entretanto, a Mulher com Lanterna na Mão defende que a humanidade deve instalar-se na mudança como sua “desesperada missão” (CARVALHO, 2002, p. 107). A isso, segue-se a sequência coreográfica intitulada Coro da Elevação, cujo título já induz a interpretar como representação do esquema ascensional. Diz a didascália:

Elas [pessoas] entram correndo, tentam subir pelas paredes, tentam escalar em cordas para chegar ao alto da igreja, tentam fazer pirâmides humanas. Depois de um tempo, fazem um grande círculo na nave central e jogam algumas vezes as suas cordas para cima. Então, ficam pulando repetidamente com os braços para o alto. A luz vai caindo sobre elas. [...] O público pela primeira vez sobe no altar (CARVALHO, 2002, p. 108, grifos nossos).

Observe-se a repetição do verbo *tentar*, como a insinuar a dificuldade de executar as ações. Ainda assim, as pessoas agem no sentido de promover movimentos de ascensão.

A frequência dos lugares altos, o processo de gigantização ou divinização que toda a altitude e toda a ascensão inspiram dão conta do que Bachelard chama judiciosamente uma atitude de “contemplação monárquica” ligada ao arquétipo luminoso-visual, por um lado, e, por outro, ao arquétipo psicossociológico da dominação soberana. A contemplação do alto dos cimos dá a sensação de uma súbita dominação do universo (DURAND, 2002, p. 137).

Ou seja, é a partir do voo, do salto para cima, que a humanidade se desprende de sua condição terrena, elevando-se ao lugar da divindade, à proximidade de Deus. O mais importante, porém, no caso do Coro da Elevação, é que são pessoas anônimas a representar a humanidade separada do Criador, e de que não é pela palavra, mas pela performance

que o sentido se faz presente: é pelo movimento dos atores e pela participação do público que a encenação se completa.

Ao contrário das pessoas, por sua vez, o Anjo Caído vai em direção, não do movimento aéreo, mas da imobilidade da terra. Logo, é na resignação que ele se instala:

ANJO CAÍDO (*Segurando suas asas na mão.*) – Eu me verti de mim para ti. Agora me faço da tua matéria, terra. Também no barro me tornarei. (*Jogando as asas no chão.*) Fica com isso, não preciso mais. Já não sou pássaro, conquistei a queda. E, se houver um tempo de retorno, eu volto. Subirei empurrando a alma com meu sangue, pelas paredes do labirinto. Até transbordar de novo o coração (CARVALHO, 2002, p. 108).

Sua aceitação é comparável à dimensão trágica daquele Sísifo de Camus que, condenado ao castigo de empurrar repetida e eternamente o mesmo bloco de rocha, resigna-se em seu destino absurdo e é feliz na sua tarefa. Segundo o filósofo: “A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis”. Pois, consciente da sua tragédia, é com o desprezo aos deuses que ele aceita o que lhe é reservado: “o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento”. E mais: “Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que tudo está bem” (CAMUS, 2007, p. 140-141).

Aqui é notável a separação simbólica entre o Anjo Caído e a humanidade, que, a princípio, com ele se identificava, visto que, à medida que os seres humanos se aproximam de Deus, distanciam-se de seu opositor. A alegria é, então, a manifestação da nova humanidade. Ela agora é representada por um casal “girando ininterruptamente na nave central da igreja” e gritando alegre (CARVALHO, 2002, p. 108).

As últimas ações da peça, porém, jogarão novamente a humanidade numa escuridão arquetípica, representada pelo blecaute e pela sequência em que pessoas vagam com velas na mão, enquanto uma delas chama pelo pai. Por fim, a Mulher com Balão, cujo objeto é símbolo de um resgate da infância e, por extensão, dos primórdios da criação, ao soltar o brinquedo, faz novamente referência ao voo, arquetipo do esquema de ascensão, através da ação performática, enquanto um anjo desce por uma corda atrás dela. Logo, a mulher, num

último movimento, ergue suas mãos em direção ao alto, e suas últimas palavras, pouco antes disso, são as seguintes:

MULHER COM BALÃO – A euforia do voo, 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 (CARVALHO, 2002, p. 108-109).

Observe-se, portanto, que o enunciado poético que se refere ao esquema ascensional (voo, sopro) é acompanhado pela subida do balão e pelos braços estendidos ao alto, o que faz lembrar novamente Bachelard:

Tomando consciência da sua força ascensional, o ser humano toma consciência de todo o seu destino. Mais exatamente, ele sabe que é uma matéria de esperança, uma substância que espera. Parece que, nessas imagens, a esperança atinge o máximo de precisão. É um destino reto (BACHELARD, 1990, p. 60).

Encontraremos, nós humanos, essa leveza? Estaremos ao lado de Deus e dos anjos? Ou elevaremos nossos seres, enquanto os anjos serão condenados à terra em nosso lugar? Será que nos resignaremos à nossa distância do céu, como fez o Anjo Caído? Se no princípio bastava um sopro, quando foi que perdemos esse sopro inicial? A peça não oferece respostas; mas o final aberto é uma estratégia para provocar a reflexão e também a participação do espectador nesse universo ambíguo, repleto de ilusões e de esperanças, pois ele também está inserido no grande drama da humanidade.

Vale retomar ainda que é pelo movimento e pelo gesto, além da palavra, que o símbolo se torna presente, tanto no que diz respeito à ascensão quanto no que tange à imaginação aérea.

CONCLUSÃO

Na encenação promovida pelo Teatro da Vertigem, os mitos cristãos da queda do Anjo e da expulsão de Adão têm sua função ritual

teatralizada. Não se trata, portanto, de um ritual, visto que a encenação não pressupõe a crença religiosa, mas, *no teatro*, é um ritual, porque todos dele tomam parte: atores, espectadores e uma dimensão que ultrapassa os seres humanos em sua materialidade: “O tema básico do ritual é a vinculação do indivíduo a uma estrutura morfológica maior que a do seu próprio corpo físico” (CAMPBELL, 1990, p. 76). Essa participação de todos pressupõe, por sua vez, uma ação, e essa ação, de caráter teatral, é performática. É pela performance que se comunica a dimensão simbólica, que se atribuem sentidos aos símbolos, tanto quanto pela dimensão poética do texto. De certo modo consciente disso, a própria dramaturgia enumera e nomeia as ações, enquanto muitas personagens não têm sequer um nome. São as performances, individuais e coletivas, que contam as histórias da queda do Anjo e da humanidade e revelam os dramas decorrentes dessas separações primordiais.

Portanto, embora a peça seja inspirada em literatura escrita, é pela voz e pelo gesto que o Paraíso Perdido bíblico toma corpo e é ressignificado no palco. Para isso, contribuem a igreja como cenário, o jogo de luz e sombra, a atuação dos atores e o papel ativo do público, mesmo que o texto dramático, prevendo a utilização de todos esses elementos, venha a ser a partitura de toda a performance. Ainda assim, ele não passa de um sistema de notação, resultado de uma construção artística que o ultrapassa. Dessa forma, a dramaturgia possibilita que, através dela, se vislumbre a performance, que será portadora e emissora de símbolos – a criança, a lanterna, o balão... –, de arquétipos – a vertigem, o voo... – e de sentidos, e guia do público teatral na experiência física da linguagem poética.

MYTH, PERFORMANCE AND POETICS IN *PARADISE LOST*, BY TEATRO DA VERTIGEM

ABSTRACT

From the idea that the dramatic text can be a symbolic vehicle, the present essay verifies how the play *Paradise Lost*, by the group Teatro da Vertigem, evokes poetic meanings through the indications that it suggests to the performance. In order to do that, this study is based on Paul Zumthor's ideas on performance and on the works of Bachelard, Durand and other researchers of the imaginary, investigating which symbols are conveyed by the play and

how the performance builds and communicates symbols which are proper of a poetic language.

KEYWORDS: Teatro da Vertigem, myth, performance, speaking poetry.

MITO, PERFORMANCE Y POÉTICA EN EL *PARAÍSO PERDIDO*, DEL TEATRO DA VERTIGEM

RESUMEN

A partir de la idea de que el texto dramático puede ser vehículo de una simbología, el presente artículo verifica de qué manera la pieza *El paraíso perdido*, del Teatro da Vertigem, evoca sentidos poéticos en las indicaciones que sugiere para la performance. Para ello, este estudio se basa en las ideas de Paul Zumthor sobre performance y en los trabajos de Bachelard, Durand y otros estudiosos del imaginario, investigando cuáles son los símbolos vehiculados por la pieza y cómo la performance construye y comunica símbolos propios del lenguaje poético.

PALABRAS CLAVE: Teatro da Vertigem, mito, performance, teatro, poesía oral.

NOTAS

1. Para Mircea Eliade, a infância representa para a humanidade moderna o retorno aos primórdios da existência; *antes da queda*, portanto: “Graças à concepção do Tempo cíclico, a repetição da cosmogonia não criava qualquer dificuldade ao nível do pensamento arcaico. Mas, para o homem moderno, qualquer experiência pessoal ‘primordial’ só pode ser a da infância. Logo que a psique está em crise, é à infância que se torna necessário recuar para viver e enfrentar de novo o evento que provocou a crise” (2000, p. 46). A infância representada na peça, portanto, é um símbolo, visto que se trata aqui de uma abordagem culturalmente ressignificada do princípio da criação.
2. É reconhecível aqui o gesto dominante da verticalidade, quando “se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2002, p. 48), que é invertido nos arquétipos da vertigem e da queda para a representação da perda dessa característica original.

3. BÁKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec / Brasília: EDUNB, 1999.
4. Observe-se o espaço da igreja tomado física e metaforicamente a um só tempo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BÁKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec / Brasília: EDUNB, 1999.

BLOOM, Harold. *Anjos caídos*. Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CARVALHO, Sérgio de. O paraíso perdido. In: NESTROVSKI, Arthur (Ed.). *Teatro da Vertigem: Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 89-110.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. 11. reimp. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1990.

DURAND, Gilbert. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

_____. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.

_____. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000.

NESTROVSKI, Arthur (ed.). *Teatro da Vertigem*: Trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e ambiguidades na tragédia grega. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 7-24.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Submetido em 27 de julho de 2017

Aceito em 29 de setembro de 2017

Publicado em 31 de agosto de 2018
