

# A imaginação monológica

Notas sobre o teatro de Gerald Thomas e Bia Lessa

## OUVIR COM OS OLHOS

O primeiro impacto do espectador de Gerald Thomas e Bia Lessa costuma ser visual. As formas de iluminação e a expansão vertical (lembrem-se os vários andares em *Carmem com Filtro*, por exemplo) ou horizontal (como na multiplicação de faixas, interiorizadas, de palco, separadas por tela transparente, em *Eletra com Creta* ou *Matogrosso*) da cena, no caso de Gerald Thomas; o aproveitamento do espaço aéreo do palco enquanto zona de imprevisíveis interferências (via papel picado, como no *Exercício nº 1*, via folhas, areia, água, pedras, como em *Orlando*) ou enquanto lugar para desenhos diversos com linhas e cordas no vazio, como as que atravessam e rabiscam o palco em *Exercício nº 1* ou *Cena de Origem*, no que diz respeito a Bia Lessa. É, pois, esse aspecto plástico o que chama a atenção, de saída, nas encenações de ambos. E o que os próprios diretores mais parecem mesmo se divertir em sublinhar. Daí o palco propositadamente sempre “sujo” de Bia Lessa ou as sucessivas citações visuais (Magritte, Duchamp, Christo, Anselm Kieffer, Francis Bacon) espalhadas por Gerald Thomas.

Se esse caráter plástico não é, sem dúvida, pista falsa, não é, no entanto, também, pista única. Podendo, inclusive, a atenção exclusiva aos aspectos visuais do teatro de Bia Lessa e Gerald Thomas deixar escapar um de seus recursos mais significativos - o modo como trabalham o som em *off* e a trilha musical -, assim como o movimento, perceptível desde fins dos anos 80, em suas montagens, em direção à presentificação - muitas vezes auditiva - de um sujeito, à incorporação de um princípio formal narrativo ao seu método teatral.

No caso de Bia Lessa não se trata propriamente de constituir um sujeito sonoro em *off*. Há, por exemplo, uma trilha musical todo poderosa que cumpre função narrativa em *Exercício nº 1*. Há, por outro lado, a interferência de uma voz em *off* em *Orlando* e *Cartas Portuguesas*, funcionando de modo digressivo em *Orlando*, e à ma-

neira de um comentário prévio sobre o tom e o desdobramento do sujeito amoroso em *Cartas Portuguesas*. Neste caso é, então, em cena que se encontra o sujeito, servindo o aviso, por meio de uma velha fita de propaganda, logo no começo da montagem das *Cartas Portuguesas*, de que talvez os “graves” e os “agudos” não estivessem perfeitos, de impulso contrário, técnico, anti-subjetivo. Fala gravada cuja entonação neutra interfere, de saída, no tom rasgadamente apaixonado do texto, e cujo teor parece comentar, de modo auto-irônico, a opção, de Bia Lessa, por duas atrizes, dois timbres de voz, para interpretarem o sujeito amoroso das cartas de sóror Mariana Alcoforado.

Em se tratando de Gerald Thomas multiplicam-se os exemplos de cenas de dublagem, interferências de registros vocais diversos, trilhas deslocadas, ruídos de batucada, rotação alterada na reprodução da voz gravada, ruído de tique-taque, das batidas do coração, além de muitas intromissões da voz do diretor em *off*, configurando-se, assim, uma verdadeira ampliação - por meio do som - do espaço cênico. Criando-se, então, um verdadeiro espaço cênico outro, exclusivamente sonoro, em diálogo, justaposição ou franca oposição ao que se apresenta no palco. Lembre-se, nessa linha, da voz de fora em *Eletra com Creta*, *Matogrosso*, *M.O.R.T.E.*, das distorções vocais e dublagens em *Carmem com Filtro*, *Matogrosso*, *The Sad Eyes of Karlheinz ælh*. E do caráter claramente de relato que assume *The Flash and Crash Days*, montado em 1991; da sua longa primeira fala, em *off*, em primeira pessoa, que estrutura toda a representação. E das interferências dessa voz gravada, do próprio Gerald Thomas, noutras falas, noutras corpos, ao longo do espetáculo.

Delimitação auditiva de um comentarista mecânico, impessoal, ausente, em contraponto à

FLORA SÚSSEKIND é pesquisadora do Instituto Casa de Cultura Ruy Barbosa e autora, entre outros, de *Cinematógrafo das Letras* (Companhia das Letras).

**Quem desconhece a angustiada espera diante do palco sombrio do próprio coração? (R. M. Rilke, “Quarta Elegia de Duíno”)**

subjetividade cindida, ao monólogo epistolar, a duas vozes, da religiosa, mas capaz de, por contraste, sublinhá-los, em *Cartas Portuguesas*; inclusão de um Narrador de fato, o sujeito invisível de um monólogo desdobrado visualmente no confronto entre duas figuras femininas, dois tempos diversos, em *The Flash and Crash Days*. Um sujeito presente, visível, duplicado, que relata fragmentariamente uma história de amor; um Narrador

Sistema JEB/Maria José Lessa



FERNANDA MONTENEGRO E FERNANDA TORRES EM *THE FLASH AND CRASH DAYS*, 1991. DE THOMAS

só-voz, e por isso mesmo dotado de presença fortíssima, dá a ver a própria divisão: estratégias diferentes para ênfase semelhante num sujeito, numa voz narrativa.

Não que esse interesse, esses sinais de uma preocupação narrativa sejam exclusividade de Bia Lessa ou Gerald Thomas. Parecem apontar, na verdade, para um movimento mais amplo que, no teatro brasileiro recente, incluiria desde a investigação de Antunes Filho sobre as formas de sedimentação das histórias na tradição oral, tomando por base “Chapeuzinho Vermelho”, ao trabalho com um narrador explícito, como o de *Nossa Cidade*, de

Thornton Wilder, na remontagem da peça pelo Grupo TAPA em 1989, à ênfase na figura do corifeu, e sua utilização à maneira de um narrador convencional, na *Antígona* dirigida por Moacyr Góes, ou à transformação da sucessão de vozes telefônicas, que invadem o cotidiano da protagonista de *Nadja Zulpério*, de Hamilton Vaz Pereira, e de sua secretária eletrônica, em verdadeiro fio condutor sonoro do espetáculo.

Quanto à literatura recente, se, por um lado, a opção por formas mais curtas de relato parece sugerir certo retraimento da voz narrativa, nota-se, por outro lado, uma preocupação constante com o próprio sujeito, muitas vezes apresentado, no entanto, em estado de evidente instabilidade ou quase agonia. Basta lembrar o narrador de *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, que se vê privado sucessivamente de mapa, pouso, perna, movimentação, audição, visão, perdas relatadas por ele quase de fora, como observador da própria decomposição. Basta pensar, noutra linha, no começo de *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, de Rubem Fonseca: “Acordei tentando me segurar desesperadamente, tudo girava em

torno de mim enquanto eu caía sem controle num abismo sem fundo”. Instabilidade que, no entanto, o escritor se encarregaria de atenuar, ao longo da narrativa, procurando colar a este sujeito, via “citações” em série, máscara intelectual coesa. Esforço de unificação, via repertório “culto”, da voz narrativa, no que se refere ao romance de Rubem Fonseca. Noutra direção, sem esse tipo de ponto fixo, há o movimento de interiorização, os exercícios em torno do monólogo narrado ou autônomo, realizados nos romances de Marilene Felinto; ou, ainda, movimento inverso, há o esforço de exteriorização, de configuração de um sujeito autodescritivo, por parte de Noll, de que é exemplar tanto o desdobramento do narrador num outro, agonizante, que lhe serve de objeto de observação, em *Bandoleiros*, quanto a fusão de agonia e observação, das funções de sujeito e objeto, numa única voz narrativa em *Hotel Atlântico*.

Representações teatrais e literárias recentes de figura ou voz com função narrativa, que se aproximam não só pela tematização, pelo isolamento, ou pela ênfase no próprio sujeito, mas, ainda, porque, nesse movimento, parecem se situar por vezes numa espécie de “fronteira entre o dramático e o narrativo” (1). Fronteira em que se esbarram monólogos narrados e dramáticos, em que se encontram, por caminhos opostos, os elementos narrativos que se multiplicam no teatro, de um lado, e o “espetáculo de si” a que se submete tantas vezes o narrador de ficção, de outro.

Porque se, nas décadas de 60, 70 e na primeira metade dos anos 80, formas predominantemente coletivas de criação e o trabalho freqüente com colagens textuais - como as realizadas por Luiz Antônio Martinez Correa, por exemplo, em *O Percevejo* ou *Ataca, Felipe!*, com base no teatro de Vladimir Maiakóvski e Artur Azevedo respectivamente - pareciam descartar a mediação de narradores ou a visualização de um princípio nítido de organização da matéria ficcional, parece se estar assistindo, nos últimos anos, pelo contrário, a um impulso monológico, a uma reindividualização, a um esforço de delimitação, em meio a elementos propriamente teatrais, de uma dimensão narrativa somada a eles.

Ao mesmo tempo, no que se refere à prosa de ficção, se a preocupação com o próprio sujeito, com a narração, por vezes passa a dominar o quadro ficcional, isso parece trazer consigo, no limite, a possibilidade de anulação mesma da perspectiva narrativa, da distância, “a ponto de o ponto de vista e a coisa descrita serem uma coisa só” (2), a ponto de se sugerir algo próximo a uma objetivação dessa fala, dessa voz-que-narra. Objetivação, busca de uma figura ou voz de narrador, para a qual parecem se encaminhar de

1 Ver, a respeito, de Michael Issachareff, “Vox Ciamanta: L’Espace de l’interlocution” (in *Poétique* 87, Septembre 1991, Paris, Seuil), em especial p. 317.

2 Cf. Dominique Rabaté, *Vers une Littérature de L’Épuisement*, Paris, José Corti, 1991. Em particular, p. 126, na qual se faz comentário semelhante, mas ligado a contexto diverso.

fato, noutra campo, noutra meio - a rigor, não-narrativo - de expressão, os monólogos, as vozes e os relatos gravados do teatro de Gerald Thomas e Bia Lessa.

## CORPOS SEM VOZ, VOZES SEM CORPO

A disjunção - não é difícil perceber - é um dos princípios básicos do método teatral de Gerald Thomas. De que são exemplos evidentes o coração arrancado de "Ela" (Fernanda Montenegro) - e devorado, em seguida, por sua duplicata mais jovem - ou a cabeça separada do corpo da "jovem Ela" (Fernanda Torres), em *The Flash and Crash Days*; ou a mesa, sobre a qual se esperaria que Carmem dançasse, colocada, todavia, acima de sua cabeça, suspensa no ar, enquanto ela dança em *Carmem com Filtro*; os corpos nus pelo chão, de que só se vêem pedaços, em *Matogrosso*; um corpo de mulher, de que só se vêem as pernas abertas, arrastado num carrinho pelo chão, em *Carmem com Filtro*; um olho enorme, solto, e feito em pedaços quase no fim da representação em *The Flash and Crash Days*. Desmembramento perceptível igualmente na multiplicação de referências literárias, musicais, visuais, quase sempre, elas também, em pedaços, ou na ênfase constante numa separação entre voz e corpo, fala e emissão, entre o som ou o ritmo da voz e a figura que parece produzi-los; numa aproximação, por outro lado, entre capacidade narrativa, autoridade ficcional e invisibilidade cênica.

Esse tipo de procedimento, no seu caso, funciona, em parte, como referência explícita ao universo ficcional de Samuel Beckett, em particular à sua associação entre perda do corpo, imobilização e narração (3), entre perda de identidade, desindividualização - daí o anonimato de tantos dos seus personagens - e um movimento em direção a algum tipo, hipotético, de experiência da própria realidade por parte de seus narradores (4). Não apenas aproximações de Beckett, os desmembramentos e desajustes, de que está cheio o teatro de Gerald Thomas, evocam também - provavelmente de modo involuntário - certas atitudes características à dramaturgia e às encenações simbolistas de fins do século XIX.

Nesse sentido, é possível tomar como paradigmática a tentativa de Lugné-Poe ao dirigir

*La Gardienne*, de Henri de Régnier, em 1894, de separar a movimentação cênica das vozes dos intérpretes. Procurando, para isso, esconder do público, no fosso da orquestra, os atores que diziam o texto de Régnier e, ao mesmo tempo, deixar à mostra, no palco, apenas um outro grupo que, por trás de uma cortina transparente, se dedicava exclusivamente a uma pantomima muda.

Tentativa meio malograda à época esta de Lugné-Poe, que chama a atenção, no entanto, para o interesse, nos dramas poéticos do simbolismo, como assinala Peter Szondi, ao comentar a montagem de *La Gardienne*, pela "dissociação da ação cênica e da palavra" (5). Processo aparentemente próximo ao empregado por Gerald Thomas hoje. Com diferenças patentes, no entanto.

De cara, por conta do uso de meios técnicos de reprodução, ampliação e distorção da voz, que,



Sistema JF/Ficardo Garcia

de fato, garantem ao sujeito em *off* uma invisibilidade, a possibilidade de plena ausência corporal. Possibilitam, por exemplo, a recepção simultânea de vários sons e ruídos, como na justaposição da voz, baixa, de Billie Holiday cantando "Solitude", dos estalidos de "Ela" com a língua e a boca, de outra música e outros ruídos mais, num dos momentos em que "Ela" fica inteiramente só no palco em *The Flash and Crash Days*, por exemplo. E permitem, ainda, rotações diversas numa mesma fala, vozes diversas para um

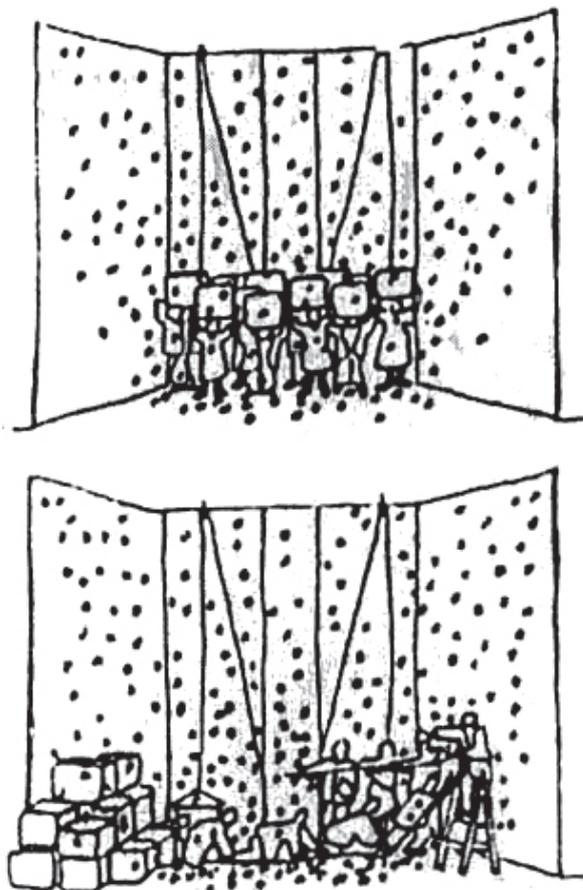
3 Sobre esse aspecto da obra de Beckett, consultar, de Eric Eigenmann, "Mise en Scène de L'Effacement" (in *Critique* 519-520, Aout-Septembre/1990).

4 Ver, a respeito, de Wolfgang Iser, "Subjectivity as the Autogenous Cancellation of its Own Manifestations" (in *The Implied Reader*, The Johns Hopkins University Press, 1990).

EXERCÍCIO NÚMERO 1,  
1987, DE BIA LESSA,  
COM CENÁRIO DE  
FERNANDO MELLO DA  
COSTA

mesmo corpo ou a mesma voz invadindo a fala de mais de um ator.

O fato, por exemplo, de falas (em *off*) com voz idêntica (do próprio Gerald Thomas) interferirem nas de outras figuras (as duas "Elas") visíveis no palco, em *The Flash and Crash Days*, parece funcionar como indício a mais de se tratarem ambas de desdobramentos deste mesmo sujeito-só-voz.



ESBOÇOS DO CENÓGRAFO FERNANDO MELLO DA COSTA PARA A MONTAGEM DE EXERCÍCIO, DE BIA

O começo da ópera *Matogrosso* - com uma voz, gravada e distorcida eletronicamente, tentando se colar a um corpo visível em cena, mas, ao mesmo tempo, sublinhando nessa fala ("Uma outra. Uma outra pessoa") sua alteridade e uma distância indescartável - serve, neste caso, de objetivização prévia, nessa oposição entre som e imagem, de uma tensão surda, que parece acompanhar outra, esboçada diversas vezes, entre séries de corpos, cadáveres e miseráveis, e a gente que, com dificuldade, passa no meio deles durante todo o espetáculo.

Outro ponto, em que as disjunções presentes no teatro de Gerald Thomas se afastam das ensaiadas nos dramas e encenações de fins do século XIX, é o interesse dos simbolistas em utilizar a separação entre texto e ação para realçar a palavra, auratizar o verso, o alexandrino em particular. Ao contrário, no teatro de Gerald Thomas, não há essa fonte (verbal) privilegiada de sentido. Não é de estranhar, então, que boa parte de suas "vozes em *off*" se apresentem em rotação estranha, que certo plurilingüismo tome conta, por vezes, das falas; que outro tipo de ruído corporal (estalos com a língua, respiração ofegante, soluços), ou de jogo com a voz (como a imitação da risada do "Picapau", dos cartoons de televisão e cinema, por parte de Fernanda Montenegro, para compor certas atitudes vocais de "Ela" em *The Flash and Crash Days*) substitua freqüentemente falas convencionais, vozes articuladas. Ou que se assista, ainda, à transformação de palavras e frases em sílabas quebradas por um coro de vozes ("Vo/Ci/Fe/Rar.Posso."), a certa altura, em *M.O.R.T.E.*

Ou, nesta mesma peça, a boa invasão de suas falas finais, próximas a um manifesto, por uma percussão fortíssima, sobreposta à voz de "Você" (Bete Coelho), enquanto se diz:

"Estou cego de verdade, estou cego de verdade, estou cego de verdade, cego de verdade. Quem faria isso comigo? Os de cima? Os de Baixo? Olhe fundo nos meus olhos e diga: Aqui um universo? Que eu não ria. Que eu não ria. A maquinaria propicia: os menores erros... eu disse os menores erros são percebidos. Se a maquinaria fosse perfeita não precisava perfeição no resto. LUZ. AQUÍ. SOM. Se nossa maquinaria fosse uma realidade, não criaria essas palavras que a destroem. Mas de que vale? Nossos poetas estão mortos. Nossa música não tem heroísmo. Nós não temos corpos, somos fracos, somos rasos. Nossos casos moribundos. Julgamentos um acaso. Nossa obra a obra do acaso total. CLAMO."

Palavras ensurdecidas pelo ruído, crescente, de uma batucada, que sai de baixo de uma ponte e acaba ocupando não apenas todo o espaço sonoro, mas o palco também. E empurrando "Você" e "Santa Félicia", com suas dúvidas irônico-hamletianas, pela platéia, para fora dali.

## UM TEMPO

A última cena de *M.O.R.T.E.*, com a expulsão de "Você" do palco, seguido ao longo do corredor do teatro por "Santa Félicia", munida de uma espada, sem que se chegue a efetivar, porém, neste caso, qualquer assassinato visível, chama a atenção para ainda um outro aspecto em que se aproximam - e se afastam - essas manifestações teatrais atuais e o drama poético simbolista. Trata-se da sugestão de retomada - mais nítida talvez em *The Flash and Crash Days* - do tema da "Espera", em geral a espera da morte, tão freqüente no teatro da virada de século.

Servem de exemplo, nesse sentido, os trechos de Mallarmé para sua *Hérodiade* inacabada, o drama *A Intrusa* (1890), de Maeterlinck ou a ópera *Espera* (1909), de Schonberg, todos, como assinala Peter Szondi, em "Sept Leçons sur *Hérodiade*", em torno especialmente do que separa alguém que vai morrer dessa morte ou de algum tipo de encontro com a morte. O que implicava, de hábito, uma interiorização do drama e do desenho dos personagens em direção às variações de estado de espírito de um único deles, sem maior desenvolvimento de interação exterior ou situação temporal definida.

Se, a rigor, cenas-de-espera recentes, como a expectativa amorosa da religiosa, convertida em *vox clamantis*, nas *Cartas Portuguesas*, encenadas por Bia Lessa, ou a tensão por conta do

5 Cf. Peter Szondi, "Sept Leçons sur *Hérodiade*", in *Poésies et Poétiques de la Modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1982, pp. 130 e seqs.

6 Idem, *Ibidem*, p. 77

atemorizante aparecimento de “Ela” e das possíveis conseqüências - dentre elas a morte (“É bem possível que eu seja achado morto”, diz o narrador em *off*) - dessa visão que retorna (“A última vez em que ela apareceu foi em 1º de julho de 1954 causando danos irreparáveis. Cabia a mim, portanto, achar um fim definitivo para ela. Ou, pelo menos, reurbanizar, na medida do possível, os seus estragos”), em *The Flash and Crash Days*, podem parecer marcadas por atemporalização, espacialização, estática, do tempo, semelhantes às dos dramas poéticos finisseculares, por não envolverem marcos temporais nítidos, não é bem isso o que se dá. Mas sim um outro tipo de movimento, de temporalização.

No caso de Bia Lessa, o simples interesse em trabalhar com uma figura como a do Orlando, do romance de Virginia Woolf, marcada pela multiplicidade temporal, por um alargamento da duração individual, já evidenciava um esforço de objetivação cênica da temporalidade, no qual se inclui, ainda, o reforço - em torno da história-em-estações da protagonista - de uma dimensão narrativa. Já em *Cartas Portuguesas*, se o mais nítido é mesmo uma espera, o fundamental na sua tematização do tempo se torna, aí, a afirmação - por meio sobretudo das repetições de trechos e movimentos, e da bipartição da voz e da figura da religiosa - de temporalidades diversas no decorrer de cada período particular de tempo, o interior de cada uma dessas falas, sempre em dois timbres.

Diversidade temporal trabalhada muitas vezes, por Gerald Thomas, por meio de uma tensão evidente entre os tempos verbais empregados, e de uma interferência mútua de passado e presente. Em geral entre a narração no passado e a ênfase na atualidade da encenação. Isso é o que se observa em *The Flash and Crash Days*, onde o relato é apresentado no passado (e, portanto, se sabe que o narrado por essa voz em *off*, autodefinida como de um morto, já aconteceu) e, no entanto, os conflitos entre os dois desdobramentos femininos do narrador se atualizam a ponto de tomarem visualmente o lugar de sua fala e figurarem, numa cena crescentemente muda, num jogo de cartas interminável (um pouco, até pelos figurinos, como o de xadrez do *Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman), o presente contínuo, inconcluso, que passa a dominá-lo.

Às vezes é, pois, via figuração cênica direta

- como no contraste temporal entre as duas “Elas” - que Gerald Thomas procura sublinhar a temporalidade nas suas encenações. O recurso mais freqüente, porém, nesse contraponto entre espacialidade e temporalidade, no seu caso, é mesmo a ênfase já referida, no som, na voz, na configuração, via voz, de um princípio narrativo. “Toda a paisagem nasce de súbito a um som” (7), como no poema de Hopkins. Por contraste ou pelo som, não é de estranhar que essa preocupação com a temporalidade aproxime tantas vezes suas peças do relato. Se é, sobretudo, “no romance que o tempo se encontra ligado à forma” (8) - vide Lukács -, é exatamente nessa fronteira entre a cena e a narrativa que Gerald Thomas ensaia o seu método teatral.

## LINHAS

Não foi certamente à toa que Bia Lessa convidou Gerald Thomas para gravar o comentário sobre a mediocridade na criação artística (“... A

BETE COELHO  
EM M.O.R.T.E., 1990, DE  
THOMAS



Sistema J&B/Anzêrê Câmara

mediocridade, como o próprio nome indica, é o gosto, a opinião, a criação, que se coloca no meio. O problema da autocritica do medíocre é que ele só tem a própria mediocridade para julgar a sua mediocridade. Da mesma forma que um asno só tem sua asnice para medir suas asneiras. Daí a grande satisfação dos medíocres...”), interpolado, em dado momento, em *Orlando*. Trata-se, em parte, de digressão em torno das dúvidas do pro-

7 O poema é “A.R.B.”, a tradução de Augusto de Campos.

8 Georg Lukács, *Teoria do Romance*, Lisboa, Editorial Presença, s/d, p. 142. A referência a este trecho me foi em parte lembrada por certos comentários de Peter Szondi sobre Ibsen em *Theory of the Modern Stage* (Cambridge, Polity Press, 1987).

tagonista, àquela altura, quanto à própria capacidade e quanto ao meio literário inglês em geral; em parte, de implicância indisfarçada dirigida ao meio e ao público teatral brasileiro; em parte, ainda, de inequívoca auto-ironia, de desestabilização, por parte de ambos os diretores - e graças apenas à rápida hesitação ("Seremos nós mediocres? Com toda certeza... que não.") -, dessa voz que, aparentemente todo poderosa, invisível, invade o espaço sonoro da encenação.

A escolha da voz de Gerald Thomas para esse comentário gravado não é significativa, porém, simplesmente pelo teor da fala em questão. Mas muito mais como uma espécie de citação, por parte de Bia Lessa, a esse movimento característico do encenador, como se viu, de ampliar - sobretudo por meio do som, do *off* - a presença, a atuação de elementos narrativos na sua técnica teatral. A citação, em meio à encenação de *Orlando*, de tal movimento, se indica uma aproximação, serve, no entanto, também, de sinal de contraste.

Porque se há um aproveitamento relevante do som ora sob a forma de presentificação de uma fala, como os sons que interferem no monólogo de Giulia Gam em *Cena de Origem*, ora enquanto comentário, parêntese auditivo, como em *Orlando* ou *Cartas Portuguesas*, há um outro tipo de *off* de princípio narrativo mais característicos ao universo teatral de Bia Lessa.

Ao texto em *off* que põe em dúvida a "definição" sonora do espetáculo ("Assistiremos a uma demonstração de alta fidelidade, onde os graves e os agudos ainda não estão perfeitos"), em *Cartas Portuguesas*, ou ao "Number Nine", dos Beatles, que irrompe na trilha musical contínua de *Exercício nº 1*, sublinhando o seu caráter de teste, ensaio, seria possível acrescentar uma outra forma de *off*, com a qual Bia Lessa tem trabalhado repetidas vezes - o sótão, a parte superior, em geral fora da vista do espectador, do espaço cênico.

É daí, desse outro *off*, que vem a chuva quase incessante de papel picado que conduz o *Exercício nº 1*. É daí, igualmente, que surgem areia, folhas, pedras, água, lâmpadas acesas, que marcam as diversas "estações" por que passa Orlando. E se vozes e ruídos de fora muitas vezes instabilizam, invisivelmente, o espaço sonoro, neste caso, deste outro *off*, é o espaço cênico visível que se vê submetido à decisiva indeterminação. Pela intromissão dos mais diversos materiais (papel, areia, pedra, água), como já foi assinalado; pela súbita transferência do pólo de emissão, do palco para esse *off* quase aéreo, ocupado, em *Cena de Origem*, por uma figura visível (a atriz Giulia Gam) de narrador, literalmente desdobrada em sucessivas "linhas" que

cruzam o espaço aéreo do teatro.

Bia Lessa opta, aliás, por uma região particularmente marcada pela transitoriedade, pelo movimento, por uma incontornável instabilidade - o branco (ou negro) do espaço cênico - para esboçar, ali, sua forma mais característica de figurar a temporalidade e incorporar um princípio narrativo visível ao teatro: a linha. Daí as inúmeras linhas, em geral retas, que, feitas de corda ou de fachos de luz, interferem em tantas cenas, motivam outras, e parecem mesmo narrar, de modo geométrico paralelo, o que se sugere nas falas dos atores ou na trilha gravada. Linhas principalmente horizontais em *Orlando*, como na sugestão de um navio ou na disposição das lâmpadas acesas, indicativas da entrada no século XX; muitas linhas diagonais, em *Cena de Origem*, na direção das luzes que iluminam Giulia Gam, nos verdadeiros varais aos quais se fixam, recortados em papel, os elementos recém-criados, e submetidos a um moto-contínuo aéreo no espetáculo; linhas de vários tipos, com dominância talvez de verticais e retas livres, contrapostas a uma chuva de "pontos", numa montagem mais antiga, *Exercício nº 1*, mas muito bonita, e verdadeiramente paradigmática do encaminhamento posterior do método teatral de Bia Lessa. Em especial no que se refere a esse destaque cênico do *off* e da linha.

Elemento narrativo, sinal de temporalização: às funções atribuídas por Bia Lessa à linha no seu teatro se poderiam aproximar certas observações, bem conhecidas, de Wassily Kandinsky a esse respeito em *Ponto. Linha. Plano*.

"O elemento-tempo é, em geral, mais perceptível na linha do que no ponto - o comprimento corresponde a uma noção de duração. Ao contrário, seguir uma linha reta ou seguir uma curva exige durações diferentes, mesmo que o comprimento das duas seja idêntico (...) A linha oferece, quanto ao tempo, uma grande diversidade de expressão. O conteúdo-tempo confere, também, diferentes colorações interiores à linha horizontal e à linha vertical mesmo que o seu comprimento seja idêntico (...) (9).

Não é difícil, então, aproximar, por exemplo, a função da duplicação de tempos e timbres nas falas de *Cartas Portuguesas* dos movimentos simultâneos de linhas em *Exercício nº 1*, como a exibirem uma faixa de tempo habitada por temporalidades ou possibilidades narrativas diversas. Curioso, também, é o fato de Bia Lessa não trabalhar, de hábito, com linhas quebradas, intensificando, assim, ao que parece, a duração. Outro exemplo significativo, nesse sentido, é a tensão entre linhas e pontos (a chuva), que marca visualmente o *Exercício nº 1*, e parece figurar contrastes, neles embutidos, entre temporalização



ESBOÇO DE GERALD THOMAS PARA A SEGUNDA MONTAGEM DE CARMEM COM FILTRO, DE 1988

e espacialização, narração e mudez, movimentos e paradas. Tensão a partir da qual Bia Lessa parece reforçar, no seu método próprio, e sobretudo via “linha”, uma dimensão narrativa.

## EU DISSE EU

Tensões entre linha e ponto, fala gravada e cena atual, voz de um e corpo de outro, corpos desmembrados e figuras duplicadas, voz em *off* e corpo sem voz, diagonais e verticais: é em meio a esses contrastes que se ensaiam, pois, aproximações entre princípio narrativo e técnica teatral. Impulso no sentido de reforçar, no teatro, a voz narrativa, intenso, como no plano da prosa de ficção recente, mas difícil, crítico mesmo, como aí, tendo em vista o “vazio de experiência”, a “impossibilidade de traduzir em experiência o próprio cotidiano” (10) que têm marcado os tempos atuais e a vida moderna em geral, e debilitado a “arte da narração” tradicional e a própria figura do narrador (11), como foi assinalado por Walter Benjamin no seu ensaio sobre Nicolas Leskov. O que parece fazer da consciência de tais expropriações, do próprio esgotamento narrativo, assim como da necessidade de refundar, a todo momento, a própria fala, ponto de partida obrigatório para quaisquer possíveis aproximações entre teatro e relato.

Não é à toa, diante deste quadro, que tanto Gerald Thomas quanto Bia Lessa tenham se sentido como que obrigados, nos últimos anos, a “fundar” não só essa voz narrativa a que recorrem, mas o próprio exercício teatral de modo geral, teatralizando verdadeiras “cenas de origem”. No caso Bia Lessa, encenando, sob a forma de monólogo, a tradução do *Eclesiastes* de Haroldo de Campos. No de Gerald Thomas, transformando sua peça *M.O.R.T.E.* em parte numa espécie de exercício de autofundação, por meio de repetidas apropriações do gênese bíblico, que servem, aliás, de ponto de partida para a encenação e para o realce, logo na primeira fala, numa função meio de *deus artifex*, do seu narrador-em-*off*:

“Alguém disse: Faça-se luz. O iluminador subiu à cabine e, timidamente, acendeu um refletor. Alguém viu que a luz era boa e alguém disse: que nasça um lugar entre a terra e o espaço, entre o erro e a falha, entre o porão e o sótão. Alguém disse: que se produza nesse lugar, que se discuta nesse lugar, que reine nesse lugar a expressão das espécies. Que elas evoluam lá. Que elas se multipliquem lá. Esse alguém era CEGO”.

Como em toda a *Cena de Origem* (“E Deus disse seja luz”), idealizada por Bia Lessa, optase, aí, de início, por um relato em terceira pessoa (“Alguém disse”), como a preservar distância e

certa impessoalidade. Procedimento aos poucos alterado, em *M.O.R.T.E.*, à medida que “Você”, “criatura” desse sujeito em *off*, vai assimilando, em suas falas, pedaços do relato genésico (“Luz. Aqui!”; “Eu digo: Faça-se luz!”). E impulsionando, dessa maneira, a corrosão dessas falas, agora inconclusas, fragmentadas, mesmo quando na voz de seu narrador inicial (“Alguém disse: Faça-se luz. O iluminador sub...”). Só parcialmente recompostas quando se troca a terceira pela primeira pessoa narrativa: “Eu disse: Faça-se luz!”. Quando se sugere, portanto, uma estrutura monológica para o relato. Como se essa gênese fosse, na verdade, a do seu próprio narrador.

Estrutura monológica que, em vez de reforçar identidades, daria lugar, em *The Flash and Crash Days*, ao relato por um sujeito-só-voz, da própria materialização numa figura a princípio quase muda, só-corpo:

“(…) De repente eu já não estava mais ali. Esse... Esse eu...Esse...Esse eu, que havia transcendido os limites daquele quarto, era só...Era só um corpo morto. E eu...Eu...Me via transformado nela. Nela. E, portanto, esse furacão, do qual falavam... Meu Deus. Eu... Eu a via chegando. E, no entanto... Eu...”

Enquanto se repete, em *off*, a palavra “eu”, entra, com as mãos no pescoço, a boca entreaberta, como se pretendesse falar ou gritar, e com uma seta enorme atravessada na garganta, essa “Ela” de que fala, em que parece se transformar, naquele momento, o narrador-de-fora. “Ela está em minha voz, e grita!”: o trecho tirado do *Héautontimouréménos* baudelaireano quase podendo servir de legenda a essa primeira aparição de “Ela”.

Uma cena que funciona, na verdade, como forma de reflexão teatral tanto sobre o processo de criação de um personagem, quanto sobre as tensões inerentes à adoção de forma monológica. De um lado, necessária como reforço da voz narrativa; de outro, pressionada, ao que parece, à fragmentação. Daí a duplicação visual e vocal do sujeito do “monólogo amoroso” de *Cartas Portuguesas*. Daí as duas “Elas” em *The Flash and Crash Days*. Daí, ainda, a quantidade de cenas de luta corporal, no teatro de Gerald Thomas. Entre gladiadores, por exemplo, em *M.O.R.T.E.*, entre Eletra e Sinistro, em *Eletra com Creta*, entre Carmem e Micaela (“Aquarela do Brasil” ao fundo), em *Carmem com Filtro 2* Espécie de vestígio em miniatura da própria idéia de conflito teatral, ou, talvez, paradoxalmente, de retomada - via monólogo - de uma dimensão dialógica. De figuração, no interior mesmo desse teatro impedido ao relato, de mão dupla possível. De relato que se redramatiza.

9 Wassily Kandinsky, *Ponto Linha, Plano*, São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. 96.

10 Ler, a respeito, o importante trabalho de Giorgio Agamben, *Infância et Histoire Destruction de l'Expérience et Origine de l'Histoire*, Paris, Payot, 1989.

11 Cf. Walter Benjamin, “Le Narrateur, Réflexions sur l'Œuvre de Nicolas Leskov”, in *Rassemblements... et Autres Réécrits*, Paris, Seuil, 1987.