

## Operações radicais de dramaturgia: rastros de imagens cênicas no teatro de Bia Lessa

Maria Helena Werneck  
 Professor Associado UNIRIO - PPGAC  
 Doutor em Letras Vernáculas - UFRJ  
 Bolsista de Produtividade em Pesquisa - CNPq

Resumo: O palco pode ser espaço de ausência, lugar propício ao acontecimento, recusando-se à estabilização descritível das coisas visíveis, cuja aparência característica reconhecemos de pronto. A partir da aproximação à obra de James Turrel, em estudos críticos e filosóficos (Adcock, Didi-Huberman) e dialogando com Sarrazac, analisam-se espetáculos de Bia Lessa, que realizam experiências de processamento de narrativas literárias em dramaturgias, não apenas fortemente abertas a linguagens plásticas, convertendo a palavra escrita em inscrição visual no espaço, mas também propulsoras de fontes sonoras corporais, propícias a novas lógicas rítmicas de enunciação. Com base em documentos em vídeo, analisa-se a escritura cênica dos espetáculos *Cartas Portuguesas* (1991) e *Viagem ao centro da Terra* (1993).

Palavras-chave: Literatura; dramaturgia; estado de lugar; reficcionalização; Bia Lessa

No deserto do Arizona, sobre a cratera de um vulcão extinto, James Turrel (1943 -) constrói a obra *Roden Crater*. O propósito é unir a poderosa paisagem vulcânica em torno da cratera com a beleza do céu, a partir de uma magnífica instalação concebida de modo a permitir a interação entre arte e ambiente natural. Dentro da monumental arquitetura do projeto do tipo *site specific*, caminha-se através da luz e da sombra, que se desdobram em múltiplas possibilidades de experiências, caso seja de manhã ou de noite, caso se esteja no verão ou no inverno. Um estudioso da obra de Turrel, Craig Adcock<sup>1</sup> observa que os visitantes podem explorar *Roden Crater* no deserto, mas o Projeto Roden Crater existe também, em separado, nos planos para o lugar – uma elaborada rede conceitual de câmaras subterrâneas e túneis dispostos sobre o vulcão (ADCOCK, 1990:161). O trabalho integrado de arte de luz e espaço pode, portanto, ser experienciado apenas em termos das ideias expressas por Turrel em modelos, desenhos e pinturas, tais como as obras *Deeping Sky*, de 1985, e *Mapping Spaces* de 1987. Essa última superpõe *lay outs* das câmaras que estruturam a construção a fotografias aéreas da cratera de modo a se projetarem as entradas da luz. Os mapas oferecem a possibilidade de pré-construir o lugar no deserto, da mesma forma como é, também, possível reconstruir lugares dos quais só restam ruínas. A pré-construção e a reconstrução analítica da instalação possibilitam o movimento de descrever de que modo o complexo plano do projeto de Turrel não só se aproveita da

<sup>1</sup> Para realizar o estudo de Roden Crater, o autor afirma ter conversado com James Turrel, ter analisado seus trabalhos de escritório, aproximando modelos, desenhos e pinturas com o projeto. A este estudo veio se juntar a observação natural dos fenômenos naturais no espaço da cratera durante numerosas visitas ao ambiente: “Durante os últimos sete anos, eu acumulei vários meses de acampamento na cratera, sob variadas condições de tempo durante todas as estações do ano. Eu nunca vi a mesma coisa duas vezes. (ADCOCK, 1990: 162). Trad. da autora.

natureza da cratera, mas também envolve um intrincado modelo de ordem e sequência, valendo-se da premissa de que os espaços, embora não sendo fechados, trabalham com o sentido da clausura, necessário para que se adense a experiência de percepção da luz, intensificada pela localização da obra e da cratera no deserto americano.

Nas obras de James Turrel, segundo estudo de Didi-Hubermann<sup>2</sup>, mesmo quando elas não estão no deserto colorido do Arizona, mas numa galeria parisiense de quarenta e cinco metros quadrados, um homem que caminha poderá reencontrar a experiência própria do lugar desertificado. Ao se reportar à instalação *Blood Lust*, exibida em 1989 em Paris, o filósofo se propõe a teorizar ou reinventar o tempo do olhar. É preciso passar por um vestíbulo e por duas cortinas pretas para chegar ao ambiente: “e o homem que caminha já sabe que o espaço vai deixar de lhe ser cotidiano” (HUBERMANN, 2001: 28). Diante dele nada há a ver, a não ser uma luz que não ilumina ninguém, mas se apresenta ela mesma como substância visual. Luz, sombra e cor se aliam para conferir à ausência o valor da força do lugar, e “dar a esse lugar uma potência elementar da figura – como uma tela de sonho” (Idem 35). Na galeria em Paris e nas dependências do ateliê de Turrel (Hotel Mendota), bastaria que os *spots* elétricos variassem sua frequência de fonte luminosa para que o panorama se dissolvesse e que a espacialidade realista, cotidiana – uma cavidade com seus ângulos esperados – retomasse imediatamente seus direitos. Perder-se-ia, assim, a possibilidade da experiência em que “a matéria a ver reduz-se a ser apenas a evidência luminosa do lugar enquanto lugar desértico, propício a se re-ficcionalizar” (Idem, 40).

A imagem do deserto, capturada das obras de James Turrel e das análises de Hubermann, ressurge nas observações teóricas de Jean-Pierre Sarrazac sobre teatralidade. Retomando o conselho do Contra-regra no texto *Sobre a arte do Teatro* de Craig, Sarrazac condiciona qualquer abordagem de estética teatral a uma condição: instalarmo-nos, ainda que mentalmente, em frente ao palco. Se assim fizermos, constataremos “que este palco estreito – e, no entanto, destinado a servir de base a todo um universo – em repouso, parece um deserto”. Na atualidade, “o palco, mesmo (sobretudo) o mais preenchido, continua vazio; e é justamente esse vazio – o vazio de toda e qualquer representação – que ele parece estar destinado a exibir perante os espectadores (SARRAZAC, 2009: 16). A emergência de uma nova teatralidade diretamente ligada ao acontecimento cênico, nas últimas décadas do século XX, baseada na pura presentificação do teatro, apaga toda e qualquer ideia de reprodução, de repetição do real. Assim, um palco desertificado reservaria, também, nova função ao texto na medida em que ele se recusa a entrar

---

<sup>2</sup> O livro de Didi-Huberman investiga na obra de Turrel a fábula do lugar, a partir do conceito de *khôra*, formulado por Platão no *Timeu*. A pesquisadora já experimentou o rendimento crítico desse conceito em artigo sobre o teatro do grupo português o Bando (WERNECK, 2009: 9-19).

completamente no jogo da representação. Mapeando a nova dimensão do texto no teatro contemporâneo, principalmente no que toca às resistências à *mimesis*, e, portanto, à sua abertura ao espaço vazio, Sarrazac se localiza no contexto francês e acompanha as ideias de Barthes, Dort e Badiou para, rasurando o último teórico, observar que, no conjunto da representação, o texto tem estatuto próprio baseado em características negativas; ele opera por defeito, quando deixa de existir por si próprio como escrita, metamorfoseando-se ou anulando-se; ele opera por excesso, porque se trata de elemento invasivo – “ele está em cena através dos corpos, das vozes, do espaço e mesmo no espírito dos espectadores”, quando já são leitores prévios do texto representado (SARRAZAC, 2009: 36). No teatro contemporâneo haveria um efeito de desertificação que incidiria sobre esses acentos negativos, na medida em que o texto já remete ao estatuto da pura presença teatral e que permite tornar o ato de decodificar uma prática fadada à impossibilidade de totalização do sentido.

Aproximando referências da teoria e da história das artes visuais e do teatro, investiga-se de que modo processos cênico-dramatúrgicos derivados de obras de literatura implantam o efeito de deserto ocupado, pautando-se no acontecimento teatral; ou de que modo a encenação se habilita a demonstrar como o espaço cênico se concebe em sua condição de repositório propício à reficcionalização. Diante de espetáculos de Bia Lessa - *Cartas Portuguesas* (1669), de Mariana Alcoforado, e *Viagem ao Centro da Terra* (1864), de Julio Verne -, preparados para a experimentação teatral pelo cineasta Julio Bressane (1991) e pelo escritor Moacir Scliar (1993), pensar a desertificação, portanto, não remeteria à ausência de elementos, mas à percepção segundo a qual o que se vê é resultante de um trabalho para impor ao vazio do palco diversas estruturas que o transformam em espaço propício à apresentação de engenhosos sonhos, concebidos em palco de média dimensão<sup>3</sup>.

Em *Cartas Portuguesas*, dois procedimentos opostos estão a serviço da dramaturgia: o corte de pequena parcela do texto original, sem incluir a escrita de novos elos ou intervenções entre as cinco cartas da obra original, e a duplicação da voz enunciativa de Mariana Alcoforado por duas atrizes<sup>4</sup>. No entanto, a combinação entre subtrair e adicionar, que poderia visar a um equilíbrio, indica como o texto teatral tem função discreta num projeto de volumes extremados, de alargamento desenquadrador do campo de visão, tomado pela intenção de aprofundar, paradoxalmente, a linearidade horizontal. Quando o palco é ocupado pela instalação de uma floresta, com seus elementos vivos, as

<sup>3</sup> Dimensões do Teatro I do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB - Rio de Janeiro): Comprimento: 7,70 m; Largura: 10,45 m; Altura: 5,00 m; Boca de Cena: Largura: 8,47 m; Altura: 4,02 m. Palco/Platéia: altura: 1,10

<sup>4</sup> *Cartas Portuguesas*. Teatro I do CCBB. Estreia 30/08/1991; Autoria: Mariana Alcoforado; Texto Julio Bressane; Concepção e Direção: Bia Lessa; Elenco: Carla Camuratti e Luciana Braga; Cenografia: Fernando Melo da Costa; Figurinos: Fernando Bicalho; Iluminação: Paulo Pederneiras; Trilha sonora: Danny Roland;

plantas, e seus elementos minerais, a terra e a água, o contorno físico da imagem se esfuma, o olho é tragado para dentro de um interior que se exterioriza. O que restaria de geométrico na cena sucumbe à volumetria dos corpos de duas atrizes que concentram, tanto sob o vestuário conventual como sobre a superfície da pele, a imagem tensa da constrição e da expansão de um sentir extremado. A enunciação em primeira pessoa, portanto, adquire corporalidade em excesso; não são mais apenas as palavras que atuam como no discurso literário epistolar. A escrita salta do papel original, das cartas escritas, das cartas impressas para a tridimensionalidade da matéria em movimento, cartas coreográficas, portanto, que encerram não segredo, mas principalmente efemeridade, aquela do sentimento que flui, se intensifica, se esgota. A ideia da clausura torna-se um estado de lugar (HUBERMAN, 2001: 75), invertendo a percepção de distância, fechamento, separação, para a de aproximação, de exposição, de adentramento e de abertura a um único limite, o do céu sobre a floresta e do muro formado pelo volume dos espectadores, outros corpos incluídos na explícita confiança.

Em *Viagem ao Centro da Terra*, a dramaturgia se defronta com a narrativa da ficção científica que apresenta uma aventureira descida ao interior do vulcão Sneffels, na Islândia<sup>5</sup>. Opta-se por intervenção de corte mais radical, preservando momentos decisivos do relato, narrado em primeira pessoa pelo sobrinho do cientista – a posse do manuscrito, ainda na casa do mineralogista em Hamburgo; a descoberta de veio de água na rocha em momento crítico da expedição; a navegação no mar subterrâneo –, e realizando acréscimo de novas personagens (a mãe do narrador; a vaca (humana) e sua proprietária, uma granjeira que ambiciona participar da expedição por vislumbrar a perspectiva de um ganho muito maior do que um feito científico). A atração do abismo e a crença no conhecimento, que por um lado atemoriza e desafia, e, por outro, projeta confiança no prosseguir, mote para a aventura, dá lugar a imagens de ocupação desordenada do espaço cênico por figuras atônitas. Essas figuras seguem certas diretrizes, ora de fundo ético, ora de mero impulso, como a fé e a suspeita na ciência, o ideal do conhecimento e a ambição pecuniária, a fala e o silêncio, diante dos limites do palco que deveria aludir à profusão de eventos da natureza. Há, portanto, na encenação a tentativa de escrever sobre um deserto como se uma fábula de lugar privilegiasse a imersão em um ambiente impossível de se reconstituir, experiência mais importante do que um caminhar em direção à descoberta no fundo da terra. Nesse sentido, a opção por um acento propositalmente cômico da atuação cênica dimensiona a fuga da tensão provocada por aprisionamento, fechamento e verticalidade,

---

<sup>5</sup> *Viagem ao centro da Terra*. Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil. Estréia: 06/01/1993; Autor: Júlio Verne; Texto: Moacir Scliar; Concepção e direção: Bia Lessa; Elenco: Betty Goffman, Cláudia Abreu, Dany Roland, Júlia Lemmert, Marcos Oliveira, Marq Frerichs e Otávio Müller Cenografia: Fernando Melo da Costa; Figurinos: Sílvia Leblanc; Iluminação: Paulo Pederneiras; Trilha sonora: Sergen Ono.

coordenadas da viagem na cratera, apontando a possibilidade de soltura no espaço, dentro da luz ou da ausência da luz.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADCOCK, Craig. James Turrel. *The art of light and space*. Berkley: University of California Press, 1990.

ANDRADE, Eugênio de. *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*. 5ª. Ed. Porto: Limiar, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'homme qui marche dans la couleur*. Paris: Éditions de Minuit, 2001.

VERNE, Julio. *Viagem ao Centro da Terra*. 8ª. Ed. Trad. Cid K. Moreira. São Paulo: Ática, 2009.

WERNECK, Maria Helena. O Bando: um teatro de formas no ar. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: PPGAC-ECA – USP, 2009, n.9.